
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07195 124 8

BACH-KOLLEG

Vorlesungen über Johann Sebastian Bach

Gehalten an der Universität zu Berlin

von

HERMANN KRETZSCHMAR



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1922

Ex Libris



REUBEN JACOBI

BACH-KOLLEG

Vorlesungen über Johann Sebastian Bach



Gehalten an der Universität zu Berlin

von

HERMANN KRETZSCHMAR



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1922


22
1983

Unter den großen Musikern der vor-Haydnschen Zeit ist der Gegenwart dem Namen nach keiner so vertraut wie Sebastian Bach. Noch tagtäglich wächst der Anhang und die Pflege seiner Kunst. Wenn dieser äußere Bachkultus nicht zu einer Gefahr werden soll, muß dafür gesorgt werden, daß das Verständnis des Wesens und der Werke des Meisters immer mehr vertieft, geklärt und in die weitesten Kreise getragen, daß das Bekenntnis zu Bach von Lippendienst und Phrase freigehalten wird.

Bach vorzuführen ist eine der fesselndsten Aufgaben, die die deutsche Kunstgeschichte zu stellen hat; die Vielseitigkeit zeichnet sie aus, neben dem Kenner beschäftigt sie gleichstark den Menschen und den Patrioten. Sie ist aber auch eine der schwierigsten. Wer an dem Thema ohne Übertreibungen, ohne Ungerechtigkeit gegen andere große Künstler vorbeikommen, wer sich von Einseitigkeit freihalten will, der muß außer mit den Werken Bachs mit seiner ganzen Zeit erschöpfend vertraut sein und die Unbefangenheit besitzen, die einzig durch ein umfassendes Wissen erworben wird. Eine solche wirklich vollendete, nichts schuldig bleibende Bachbiographie müssen wir der Zukunft überlassen, wir sind heute noch nicht imstande, Bachs Verhältnis zu Mitarbeitern und Vorgängern ganz genau zu bestimmen. Diese Ansicht setzt keineswegs Spittas Bachbuch herab, das ja uns allen als eine der bedeutendsten Leistungen der Musikerbiographie überhaupt bekannt ist. Es bleibt im Gegenteil gerade Spittas Verdienst, daß wir in diesem Punkt zu strengeren Anforderungen gekommen sind, und das Wertvollste und Eigenste an seiner Biographie ist: die Freilegung des Erdbodens, aus dem Bach hervorgewachsen ist, der Nachweis der für seine Kunst wesentlichen Quellen und Zusammenhänge. Dadurch, daß er zum erstenmal Seb. Bach mit den Buxtehude, Böhm, Pachelbel und Genossen in Verbindung brachte, hat Spitta die früheren Biographen überholt und die meisten auch durch seine Gründlichkeit und durch den Reichtum in Daten und Erklärungen entwertet. Dahin gehören Hermann Bitter (2 Bände, Berlin 1865;

2. Auflage, 4 Bände, 1881), Hilgenfeldt (1850) und Schauer (1850). Nur zwei Stücke aus der älteren Bachliteratur haben gegenwärtig noch Anspruch auf Beachtung. Das ist erstens der Nekrolog auf Bach, den die Mizlersche Musikalische Bibliothek im Jahre 1754 veröffentlichte[1]). Er ist von Philipp Emanuel Bach verfaßt und für die Zeit, deren Augenzeuge der Sohn nicht mehr war, von Joh. Friedrich Agricola, einem der besten Schüler Bachs, ergänzt. Seine Lebenskraft beruht neben der unbedingten Glaubwürdigkeit auf dem schlichten, pragmatisch anschaulichen Anekdotenstil, den die Künstlerbiographien des 18. Jahrhunderts einzuhalten pflegen. Auf diesen Mizlerschen Nekrolog gehen die Mitteilungen zurück, die Joh. Ad. Hiller in seinen Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler von 1784 bringt, ebenso fußt der Artikel Bach in Gerbers historisch-biographischem Lexikon der Tonkünstler von 1790 auf dieser Unterlage, bereichert sie aber mit originellen Zügen, die Gerbers Vater, der zur Zeit Bachs in Leipzig studierte, überliefert hat.

Das andere Stück ist die Bachbiographie von Joh. Nik. Forkel (Leipzig 1802, 2. Aufl. 1855), ebenfalls einem Enkelschüler Bachs, eine Arbeit nicht frei von elementaren Irrtümern, aber bahnbrechend durch die hohe Meinung von Bachscher Kunst, die in ihr zum erstenmal laut wird.

Die Nachfolgerschaft Spittas hat das Thema bisher nicht weiter gefördert, sie hat versucht, Fleiß und Sachkenntnis durch Wortschwall zu ersetzen. Über diesen Durchschnitt erhebt sich das Buch des Elsässers Albert Schweitzer, Bach le musicien-poète (1905; erweiterte deutsche Ausgabe in 2. Aufl. Leipzig 1920), das die größere Menge angebrachter Weise darauf aufmerksam macht, daß die Bachschen Formen als den eigentlichen Schatz Bachsche Ideen umschließen, und daß der dichterische Wert seiner Kompositionen noch größer ist als ihr kontrapunktischer. Nur muß es betrüben, daß nicht bloß die französische, sondern auch die deutsche Kritik diese Ausführungen Schweitzers als neue Weisheit und als originale Entdeckung behandelt hat. Als eine verwandte und gleichfalls beachtenswerte Leistung muß neben Schweitzer ein zweites französisches Buch: André Pirros L'esthétique de Jean Seb. Bach (Paris, 1907), genannt werden. Schließlich darf auch noch der kleinen Bachbiographie Phil. Wolfrums gedacht werden. Sie ist zwar völlig unhistorisch und in den Ausfällen auf Händel beschränkt und taktlos. Das hindert jedoch nicht anzuerkennen,

---

[1]) Neudruck im Bachjahrbuch 1920.

daß Wolfrum manche gute musikalische Bemerkung macht. Indessen soll es sich hier nur um einen Orientierungsgang durch das Leben und die Werke Seb. Bachs handeln. Als Stütze dient da langjährige praktische Beschäftigung wenigstens mit den Hauptwerken. In den äußeren Daten bleibt nichts übrig als Spitta zu folgen, natürlich kritisch und mit Verwertung der neuesten Forschungen.

Thüringen, das mit Sachsen zusammen der deutschen Musik von der Reformation bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts die überwiegende Mehrzahl ihrer Größen geliefert hat, ist auch die Heimat der Bachs; Gräfenrode, Rockhausen, Molsdorf, Wechmar sind die Stammsitze der Hauptzweige der Familie, die sich aktenmäßig bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen läßt[1]). Es war darnach ein berechtigter Ahnenstolz, der unseren Seb. Bach gegen 1795 wohl veranlaßte, eine handschriftliche Genealogie der Bachschen Familie anzulegen. Sie befindet sich jetzt in der preußischen Staatsbibliothek[2]) und ist auch in etlichen wörtlichen oder variierten Kopien verbreitet, und ihr zur Seite gehen eine Reihe von Stammbäumen, deren ältester von Ph. Emanuel Bach herrührt. Nach diesen Quellen hat Seb. Bach sein Geschlecht auf den Wechmarschen Veit Bach zurückgeführt, der, zwischen 1550 und 1560 geboren, als gelernter Bäcker oder Müller u. a. auch nach Ungarn wanderte und dadurch den Magyaren eine Handhabe bot, unseren Bach als einen der ihrigen zu reklamieren. Das ist zuerst in Korabinskys Beschreibung der Königl. Ungarischen Haupt-, Frey- und Krönungsstadt Preßburg, vom Jahre 1784, mittels eines kleinen Stammbaumes mit bezifferten Schildchen geschehen, dem eine Liste von 64 männlichen Bachs beiliegt. Von da aus hat sich die Legende, die Bachs seien ungarischer Abkunft, auch, und zwar bis in die neueste Zeit, in der deutschen Literatur verbreitet. Daß Veit wieder in seine Heimat zurückgezogen ist, teilt Seb. Bach in der Genealogie selbst mit. Wichtiger als durch die ungarische Episode wurde er für die Geschichte des Geschlechts durch seine Liebhaberei für Musik. »Er hat« — so steht in der Genealogie — »sein meistes Vergnügen an einem Cythringen gehabt, welches er auch mit in die Mühle genommen und unter währendem Mahlen darauf gespielet . . . Und dieses ist gleichsam der Anfang zur

---

[1]) Ein Arnstädter Gerichtsbuch von 1438 erwähnt einen Claus Bach von Gräfenroda.

[2]) Neudruck durch M. Schneider in den Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft.

Musik bei seinen Nachkommen gewesen.« Schon ein Sohn Veits, der lustige Hans Bach, ist Spielmann von Beruf; um die Mitte des 17. Jahrhunderts erzählt die Genealogie von drei Vertretern der Wechmarschen Linie, die durch den regierenden Grafen von Schwarzburg-Arnstadt zu ihrer weiteren musikalischen Ausbildung nach Italien geschickt wurden, der eine von ihnen, Jonas, war blind und erlebte viele Abenteuer. Und von nun ab breiten sich die Bachs zu einer beispiellos stattlichen und imposanten thüringischen Musikerhierarchie aus. Auch in der Zeit, wo es die Regel war, daß bestimmte Berufe als Familienmonopol vererbt wurden, dürfte es sich schwerlich nachweisen lassen, daß in einem Lande ein Erwerbsstand schließlich in dem Grad von ein und derselben Familie mit Beschlag belegt worden ist, wie die Musik des Thüringer Landes im 18. Jahrhundert von den Bachs. Es würde sich der Mühe verlohnen, soweit das heute noch möglich ist an der Hand von Kirchenbüchern und anderen Archivnachrichten einmal für ein bestimmtes Jahr festzustellen, wie oft unter den Kantoren, Organisten, den Stadt- und Hofmusikanten der heutigen Weimarischen, Gothaischen, Schwarzburgischen, Meiningenschen, auch der Koburger Lande der Name Bach vorkommt. In Erfurt stellte die Familie von 1635 bis 1735, also 100 Jahre hintereinander, die Direktoren und viele Mitglieder der Ratsmusik, und noch bis ins 19. Jahrhundert, und als längst keiner mehr darunter war, nannte man da die Ratsmusikanten der Kürze wegen »die Bache«. Die Mehrzahl dieser Männer stand im Kirchendienst; aber als eine Sippe frommer Fridolins darf man sie sich deshalb ja nicht vorstellen. Im Gegenteil: ein streitbarer und leidenschaftlicher Familienzug, derselbe, an dem Friedemann Bach zugrunde gegangen ist, tritt hervor. Besonders heißes Blut zeigt in der älteren Generation jener Erfurter Bach, der von der Schulbank hinweg eine Bürgerstochter entführte, um sich mit ihr — das mildert den bösen Streich — heimlich trauen zu lassen. Er wurde später wieder zu Gnaden aufgenommen [1]). Die Bachs haben in der wilden Zeit nach dem 30jährigen Krieg zu leiden gehabt wie andere. Einem von ihnen, einem Kantor in Gehren, brach die ungesühnte und in der Ära der Hörigkeit unsühnbare Schande, die ein Sondershäuser Junker der Tochter angetan hatte, das Herz. Aber sie blieben mitten in Roheit und Elend ehrbar und lebenslustig. Humor und frohe Laune gehörten mit zu den Erbgütern der Familie und

---

[1]) Richard Buchmayer, Mitteilung eines Jugendstreichs Jakob Bachs (Signale 1902).

wurden alljährlich, wenn die Bachs von weit und breit an einem schönen Herbsttage zusammenkamen, von frischem einer offiziellen Probe unterzogen. Da würzten sie den Familienschmauß mit Quodlibets, das waren improvisierte Kantaten, in denen die verschiedensten bekannten Lieder und Tänze spaßhaft ineinander gemengt waren. Seb. Bach hat diesen Kunstzweig, das ältere und edlere Seitenstück des heutigen instrumentalen Potpourris, in seiner Bauernkantate verewigt. Sie gehört nach der alten Terminologie unter die Quodlibets.

Wie jeder Inhaber eines öffentlichen Musikamts in älterer Zeit, so waren auch die Kantoren, Organisten und Ratsmusiker des Bachschen Geschlechts sämtlich Komponisten. Mit wieviel Talent, läßt sich heute nicht mehr oder auch noch nicht sagen. Vielleicht bringt die von der Kommission der »Denkmäler deutscher Tonkunst« eingeleitete Katalogisierung und Untersuchung sämtlicher in Städten und Dörfern noch erhaltenen Musikbestände der früheren Jahrhunderte auch über diesen Punkt weiteren Aufschluß. Nur zwei von den Vorfahren Seb. Bachs leben heute noch in ihren Werken. Der eine ist seines Vaters Bruder, Johann Christoph Bach, Organist an der Eisenacher Georgenkirche, dessen Motette »Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn« lange genug für eine Arbeit des großen Neffen gehalten worden ist. Der andere ist der Vater von Sebastians erster Frau, der Gehrener Kantor Johann Michael Bach, von dessen zahlreichen, auch in alten handschriftlichen Sammlungen, z. B. der Mattheischen, verbreiteten Choralvorspielen und Orgelsätzen Aug. Ritter wenigstens ein Stück (Zur Geschichte des Orgelspiels) hat drucken lassen. Sechs Motetten sind in Naues bekannter Sammlung veröffentlicht. Sebastians Vater, Ambrosius Bach, war 1645 in Erfurt geboren, verheiratete sich dort als Ratsmusikant mit der um ein Jahr älteren Kürschnerstochter Elisabeth Lämmerhirt und erhielt als guter Violinspieler im Jahre 1671 die Stelle als Stadtmusikus in Eisenach. Aus der Ehe gingen sechs Söhne und zwei Töchter hervor, von denen nur Johann Jakob und Maria Salome außer Sebastian über das Jugendalter hinauskamen.

Sebastian Bach kam als jüngstes Kind am 21. März 1685 zur Welt. Das stattliche Geburtshaus steht heute noch am Frauenplan zu Eisenach, ist jetzt im Besitz der »Neuen Bachgesellschaft« und hat ein Bachmuseum in sich aufgenommen. Mit einem in 200 Jahren beständig vermehrten musikalischen Erbschatz geboren, wuchs also Bach in dem poetischen Bereich der Wartburg, in einer der schönsten Landschaften Deutschlands auf und hat dieser Heimat viel zu danken.

Tannhäuser, Wolfram und die Minnesänger waren allerdings am Ende des 17. Jahrhunderts in Eisenach vollständig unbekannt geworden, aber die Erinnerung an Luther den Kurrendenknaben und an Luther den Junker Jörg lebte noch frisch, und damit steht es wohl doch in einigem Zusammenhang, daß Bach später in seinen Passionen und Kirchenkantaten den im Laufe der Zeit verblaßten protestantischen Charakter so entschieden wieder zur Geltung brachte. Auch der starke Sinn für Natur und Volksleben, der aus seinen Instrumentalkompositionen und da, in der Es-dur-Fuge des »Wohltemperierten Klaviers« z. B., mit deutlichen thüringischen Zügen hervortritt, mag schon in der Kindheit geweckt und genährt worden sein. Daß er frühzeitig vom Vater auf der Geige, vom Oheim auf den Tasteninstrumenten unterrichtet wurde, darf als selbstverständlich angenommen werden, und da er eine Sopranstimme besaß, für deren Schönheit etliche Zeugnisse vorliegen, wird er als Schüler dem Eisenacher Kurrendenchor angehört haben. Daraus erklären sich wohl auch die zahlreichen Stundenversäumnisse des Quintaners und Quartaners, mit denen uns der Rektor des Eisenacher Gymnasiums bekannt gemacht hat. Er ist aber trotzdem ein guter Lateiner geworden und bis ans Ende geblieben.

1694 verlor Bach die Mutter, im folgenden Jahr auch den Vater. Des Lebens Ernst trat früh an ihn vertiefend heran. Zehnjährig verließ er Eisenach und bezog, wiederum als Chorschüler, das Lyzeum zu Ohrdruf bei Gotha, wo der ältere Bruder Johann Christoph seit 1690 als Stadtorganist wirkte. Über Bachs Ohrdrufer Zeit haben sich bis jetzt nur wenige Nachrichten finden lassen. Es geht die Sage, daß Bach von dem Bruder zuerst methodischen Klavierunterricht erhalten, aber sich dabei nicht genug gefördert gesehen habe. Da half sich der willensstarke Knabe selbst. Der Bruder besaß ein Orgelbuch, das schwierige Stücke von bedeutenden Meistern enthielt, aber dem Knaben vorenthalten wurde. Der langte sich's nun heimlich nachts aus dem Gitterschrank heraus und schrieb's bei Mondenschein im Laufe von sechs Monaten vollständig ab. Als der Bruder dahinter kam, nahm er ihm grausamerweise die Abschrift wieder ab. Unter den Komponisten, deren Bekanntschaft sich Bach auf diesem Wege verschaffte, dürfen wir Johann Pachelbel vermuten, denn Johann Christoph war dessen Schüler. Über die wissenschaftliche Weiterbildung Bachs in Ohrdruf können wir aus den erhaltenen Lehrplänen und der Matrikel des dortigen Gymnasiums[1]) Schlüsse ziehen. Darnach begegnet Bachs

[1]) Rudloff, Geschichte des Lyzeums zu Ohrdruf, Arnstadt 1845; vor allem Fr. Thomas im Jahresbericht des Ohrdrufer Gymnasiums 1899/1900.

Name zuerst im Jahrgang 1695—96 der Tertia und zwar mit seinen elf Jahren, vier Monaten als jüngster der Klasse. Seine Leistungen müssen sehr gut gewesen sein, denn schon Michaeli 1699 sitzt er in Prima. Er wird im Laufe der Jahre Cornelius Nepos und Cicero, namentlich dessen Briefe, gelesen und fleißig lateinische Disputier- und Stilübungen getrieben haben. Ob die beiden nacheinander amtierenden Gesanglehrer der Anstalt J. H. Arnold und E. Herda stärkeren Eindruck auf ihn machten, läßt sich nicht feststellen. Im Chor jedenfalls gab es Musik genug. Zum sonn- und feiertäglichen Kirchendienst kamen noch wie überall an den deutschen Schulchören zahlreiche Umzüge großen und kleinen Stils und Aufwartungen bei Hochzeiten, Kindtaufen und anderen Familienanlässen, für die Chorschüler ein einträglicher, aber auch anstrengender Nebenerwerb. Bach war wahrscheinlich Solosopranist oder Konzertist mit besonderen Einkünften in Ohrdruf, jedenfalls hat er sich als Sänger und durch musikalische Leistungen in Ohrdruf so ausgezeichnet, daß sein Ruf sich nach auswärts verbreitete. Denn im Jahre 1700, gerade zu einer Zeit, wo die Verhältnisse beim Bruder etwas unleidig wurden, erhielt er ein Engagement an die Michaelisschule nach Lüneburg, mit ihm zugleich sein Freund Erdmann. Das war der Grund, warum Bach die Prima in Ohrdruf nicht bis zu Ende besuchte. Solche Schülerberufungen sind heute schlechtweg unverständlich. Bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts kamen sie häufiger vor. Denn die Chöre der Gelehrtenschulen waren nicht nur die Konservatorien, sondern auch die Konzertinstitute der ältern Zeit und hatten an dem Besitz ausgezeichneter Kräfte ein bedeutendes geschäftliches Interesse. Daß sich um Schüler, die als Solisten hervorragten, ein Lokalkultus wie um eine berühmte Primadonna entwickelte, konnte man noch bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts erleben, im Dresdener Kreuzchor z. B. oder im Leipziger Thomanerchor.

Lüneburg ist nun für Bachs Entwicklung dadurch sehr wichtig geworden, daß sich hier sein musikalischer Horizont bedeutend erweiterte. Wäre er in Thüringen geblieben, so hätten wir trotz seiner Begabung kaum mehr in ihm erhalten als eine zweite Auflage seines Onkels, des Eisenacher Organisten Joh. Christoph Bach (»Ich lasse dich nicht«). Denn der ungeheure Lerntrieb, durch den sein Genius zur Entfaltung kam, fand in der Heimat nur beschränkte Nahrung. Was die Thüringer Kunst an lebendiger Anregung bieten konnte, ging über die Motetten, Orgelstücke und die Suitenmusik der eigenen Verwandten nicht hinaus. Ganz anders in Lüneburg, das noch heute, etwa vom Friedrichsruher Sachsen-

wald aus gesehen, mit der Menge seiner stattlichen Kirchen den Eindruck einer Großstadt macht. Schon der Chordienst ging da aus einem anderen Ton als in Eisenach und Ohrdruf, denn der Michaelischor, in den Bach Ostern 1700 eintrat, hatte es in dem Chor der anderen Lüneburger Lateinschule, dem des Johanneums, mit einem ebenbürtigen Konkurrenten zu tun. Über die Funktionen und die Geschäfte dieser beiden Chöre sind wir ziemlich gut durch W. Junghans unterrichtet, der in dem Osterprogramm des Lüneburger Johanneums von 1870 die Pflege der Musik in Lüneburg aktenmäßig beschrieben hat[1]). Diese Beschreibung stellt uns im allgemeinen vor bekannte, in der älteren Zeit überall wiederkehrende Verhältnisse, sie hat aber in der verhältnismäßig stattlichen Literatur über die früheren deutschen Schulchöre durch die Mitteilungen über die Chorbibliotheken der beiden Anstalten eigenen Wert. Von ihnen ist die des Johanneums gegenwärtig noch erhalten und neuerdings auch häufiger zu erfolgreichen Studien und wertvollen Publikationen benutzt worden. Von der Michaelisbibliothek existiert ein aus dem Jahre 1676 stammender Katalog, den Junghans vollständig mitteilt. Darnach enthielt sie außer allgemein verbreiteten Chorsammlungen wie Bodenschatzens Florilegium Portense und das Promptuarium musicum des Schadaeus die hervorragendsten gedruckten Werke von Schütz, Scheidt, Hammerschmidt, J. Rud. Ahle, Briegel, Rosenmüller, Joh. Michael, Joh. Schop, Jeep, dem Berliner Crüger, Th. Selle, dem Zittauer Joh. Krieger. Dazu kam noch ein wichtiger Schatz von 1100 handschriftlichen Kirchenstücken[2]). Bach, der als sogenannter »Mettenschüler« mit ganz stattlichen Einkünften der Elite des Chors angehörte, später wahrscheinlich auch Chorpräfekt war, hatte also Gelegenheit, in den Übungen und Aufführungen des Chors und wohl auch durch private Entleihungen aus der Bibliothek einen weiteren Überblick über die damaligen Spitzen der deutschen Musik zu gewinnen, als das in den Städten Thüringens möglich war. Denn die hielten meistens noch an der alten Chormusik fest, die neue Kunst mit dem Sologesang als Mittelpunkt war über die Residenzen noch nicht weit hinausgedrungen. Da müssen Schützens geistliche Konzerte und Hammerschmidts Dialoge z. B. den jungen Bach vor ganz neues Land gestellt haben. Wieweit und in welcher Weise er sich das Material der Chorbibliothek zu eigen gemacht hat, wissen wir aller-

---

[1]) Joh. Seb. Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg.

[2]) Vollständig mitgeteilt von M. Seiffert, Sammelb. d. Intern. Musikgesellschaft, IX (1908), S. 593ff.

dings nicht. Aber der Mizlersche Nekrolog versichert uns, daß die Bachsche Lehrzeit und Lernzeit in Lüneburg begonnen und daß sie bereits da einen autodidaktischen Verlauf genommen habe. Ob Augustus Braun, der Kantor des Chors, abweichend von dem üblichen Brauch, sich um die musiktheoretische Ausbildung der begabteren Chorschüler nicht gekümmert, oder ob Bach dessen Unterricht, kaum glaublich, verschmäht hat, Tatsache ist jedenfalls, daß Bach in Lüneburg für die Musik keinen eigentlichen Lehrer gehabt und sich selbst durch Noten und Bücher geholfen hat.

Bei dieser Methode des Selbstunterrichts durch Studium von Meisterwerken, die zu allen Zeiten als Ergänzung und Abschluß der Schule unerläßlich ist, blieb Bach auch bis ans Ende seiner Lehrzeit, d. h. bis zu seinen Cöthener Jahren. Überall macht er sich aus eigener Kraft das Neue zu eigen, was die Gelegenheit bietet, das glänzendste Beispiel eines Autodidakten, das die Musikgeschichte kennt. Allerdings sind die Grenzen und Gefahren dieses Lehrgangs auch bei Bach nicht zu verkennen. Daß in Lüneburg die Italiener nicht vertreten waren, hat sich an ihm gerächt; es nachzuholen hat er sich später, so gut als es in seinen Verhältnissen ging, bemüht. Die Möglichkeit, sie in Wien, Dresden, München oder, wie Händel, durch einen langen Aufenthalt jenseits der Alpen früh und gründlich kennen zu lernen, ist ihm leider nicht geworden.

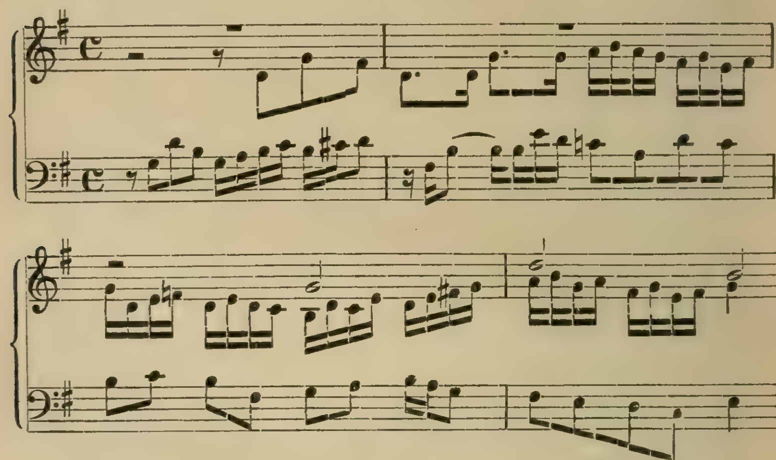
Bach gehörte dem Michaelischor noch nicht lange an, als seine schöne Sopranstimme der Mutation zum Opfer fiel. Nach Spitta soll dieses Ereignis die Veranlassung gegeben haben, daß Bach sich fortan in Lüneburg vorwiegend oder ausschließlich mit Instrumentalmusik beschäftigt habe: er sei, als Sänger nicht mehr brauchbar, in das mit dem Chor verbundene Schülerorchester übergetreten. Das sind aber nur Vermutungen und zwar unwahrscheinliche. Am Johanneum bestand allerdings eine aus Schülern gebildete Instrumentalkapelle. Ob aber auch beim Michaelischor, das steht mindestens nicht fest. Zweitens stützt sich die Annahme, daß Bach nach der Mutierung nicht mehr als Sänger zu verwenden gewesen sei, auf ein falsches Muster, nämlich auf den Fall Joseph Haydn. Wenn Haydn, als er seine Sopranstimme verloren hatte, aus dem Chor der Stefanskirche in Wien hinausgestoßen und brutal auf die Straße geworfen wurde, so kam das daher, daß der Stefanschor kein reiner Schülerchor, sondern daß er im Tenor und Baß mit erwachsenen Männern, Sängern von Profession, besetzt war. In den wirklichen Schulchören war es aber der allgemeine Brauch, daß die jungen Tertianer, die traf es gewöhnlich, wenn die Knaben-

stimme den Dienst versagte, ohne langes Abwarten und Pausieren, so gut es eben ging, als Tenoristen und Bassisten weiter wirkten. Wo heute noch Schülerchöre bestehen, wie in der Thomana zu Leipzig, an der Kreuzschule zu Dresden, am Zwickauer, am Zittauer Gymnasium oder an den sächsischen Seminarien, ist es jetzt noch so. Da wird es auch mit Bach nicht anders gegangen sein. Will man mit Vermutungen arbeiten, so läge die Frage nahe, was für einer Männerstimme er schließlich zugeteilt worden ist. Das »schließlich« ist hier nicht bloß Floskel, denn bei jener schonungslosen Schulpraxis kam es vor, daß aus einem Tenornovizen nach etlichen Wochen ein Bassist, oder auch aus einem Baß ein Tenor wurde. Wer Bach da als Bassisten reklamieren wollte, der würde die Tatsache für sich haben, daß unter allen Bachschen Solopartien die für den Baß geschriebenen verhältnismäßig die schönsten und stimmgerechtesten sind. Eine andere Vermutung Spittas, daß Bach in Lüneburg Chorpräfekt geworden sei, hat dagegen sehr viel für sich. Einem Schüler, den man aus der Gothaschen Gegend so weit hinaus nach Norden kommen ließ, mußte man musikalisch von vornherein etwas Besonderes zutrauen, und daß er diesem Zutrauen entsprochen hat, läßt sich ohne weiteres annehmen. Nur fällt es auf, daß der Mizlersche Nekrolog nichts von einer Präfektur berichtet. Denn das waren Stellen, die die Inhaber zeitlebens zu ihren Würden zu rechnen pflegten, für den Schülerchor bedeutete der Präfekt noch mehr als der Feldwebel für die Kompagnie. Auf ihn entfiel der Hauptteil der Chordirektion, die Leitung und das Einstudieren der Motetten und der sämtlichen a cappella-Musik. Der Kantor brauchte seine Zeit in erster Linie zum Komponieren, er hatte reichlich Gelegenheit, die Leistungen des Chors zu kontrollieren, aber daß er selbst mit ihm studierte, ereignete sich in der Regel nur einmal wöchentlich. Das war gewöhnlich der Freitag. Da wurde die Kantate aufgelegt. Sonnabends wurde sie ein zweites Mal mit Chor und Orchester, Orgel dazu, probiert und sonntags aufgeführt. Das war Schnellarbeit, aber keine leichtsinnige, weil die in der Mehrzahl aus Pastors- und Lehrerhäusern kommenden Knaben, die in einen guten Schulchor aufgenommen werden wollten, im Vom-Blatt-Singen auch schwieriger Stücke bereits fest sein mußten. Trotzdem fehlte es nie an Anwärtern, denn eine solche Chorstelle brachte freien Unterricht, freie Wohnung und Kost, Legate und Prämien und in großen Städten für die Präfekten gewöhnlich noch ein Stück bares Geld, von dem mancher die Universitätsstudien bestritten hat. In Thüringen und Sachsen sind von der Reformation bis ans Ende

des 18. Jahrhunderts die namhaften Musiker in der Mehrzahl aus solchen Schulchören hervorgegangen, und bei dieser Verbindung von Musik und allgemeiner Bildung und wissenschaftlicher Erziehung hat sich die deutsche Musik nicht schlecht gestanden. Es war ganz natürlich, daß diese Schulchöre als Sammelplätze musikalischen Talents über die ihnen zunächst zugewiesene Aufgabe, den Chorgesang, hinausgriffen, wenn auch nicht überall offiziell. Wer Talent und Lust zur Instrumentalmusik hatte, fand reichlich dazu Gelegenheit. Es waren Instrumente und es waren Kompositionen auf den Schulen, und im Ort war in der Blütezeit der Hausmusik und der wöchentlichen Konzerte für instrumentale Künste reichlich Verwendung. Namentlich die Organisten fahndeten förmlich nach Chorschülern, die sich zu Vertretern auf der Orgelbank und beim Cembalo eigneten.

Das hat Seb. Bach in Lüneburg zu einer in seine Entwicklung tief eingreifenden Bekanntschaft verholfen, zu der mit seinem Landsmann Georg Böhm. Böhm, der in Goldbach bei Gotha 1661 geboren und in Lüneburg 1734 als Organist der Nikolaikirche gestorben ist, hat in Deutschland eine neue Art Choralvorspiele eingeführt, die das Monopol brach, das bis dahin auf diesem Gebiet die Schule Pachelbels besaß. Die Geschichte des Choralvorspiels beginnt mit dem Sweelinckschen Schüler Samuel Scheidt (Halle) und seiner Tabulatura nova (1624). Scheidt ist, kurz ausgedrückt, der Vertreter der großen Choralvariation. Der Choral setzt hier ein, so wie er gesungen wird, mit der Melodie in der Oberstimme und mit homophoner Harmonie begleitet. Dann rückt der Choral in den weiteren Versen in andere Stimmen und erhält in jedem Vers Kontrapunkte von anderem Charakter. Die Zahl der Variationen richtet sich nach der Zahl der Verse, die das Lied im Gesangbuch hat. Berühmte Bachsche Beispiele dieser Scheidtschen Methode sind u. a. der Variationenzyklus über: »Vom Himmel hoch, da komm' ich her« (Bach, Gesamtausg. Jahrg. XL, S. 137) und der über »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'« (Bach, Gesamtausg. Jahrg. XL, S. 195). Pachelbel brachte einen zweiten Typus des Choralvorspiels in Aufnahme, der eigentlich zur Familie der Fuge gehört: Die Choralmelodie setzt rhythmisch verkürzt und überhaupt zuweilen bis auf den letzten Grad der Erkennbarkeit umgebildet als Fugenthema in einer Mittelstimme ein, wird von zwei oder einer anderen regelrecht beantwortet, aufgenommen und in einem kurzen Fugato durchgeführt, und an dessen Schluß tritt dann der Sopran oder der Baß mit den Choraltönen in der breiten Originalgestalt ein. So geht es von der ersten bis zur letzten Zeile. Ein Choralvorspiel

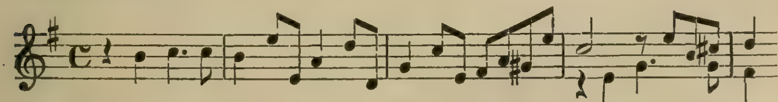
in Pachelbels Stil besteht also aus so vielen Fugatos, als die ganze Melodie des Chorals Zeilen hat. Auch hier wird ein Bachsches Beispiel den Sachverhalt am besten verdeutlichen. Das Vorspiel zu: »Wie schön leucht' uns der Morgenstern« (Bach, Gesamtausg. Jahrg. XL, S. 99) beginnt folgendermaßen:



Scheidt wie Pachelbel gehen auf große Stücke aus. Dem setzt nun Böhm das Recht der Kleinkunst im Choral entgegen. Seine Vorspiele variieren nicht, sie fugieren nicht, sondern sie geben den Choral nur einmal und in seiner Originallänge. Was die Kunst hinzutut, beschränkt sich auf gewählte ausdrucksvolle Harmonien und vor allem auf kleine Umspielungen der Melodie, Einschaltung ganz kurzer Figuren, die häufig nichts als Motive der Choralmelodie in rascherer Bewegung sind und von den Mittelstimmen und dem Baß nachgeahmt werden. Man kann Böhms Methode als den Choral mit Verzierung oder als den Choral mit Motiv bezeichnen. Seine Verzierungen sind im wesentlichen nichts anderes als die sogenannten »Manieren« der italienischen Schule, die zur Bereicherung des Ausdrucks vom Sänger, vom Geiger, Flötisten, Trompeter, die von jedem Instrumentalsolisten erwarteten melodischen Ergänzungen der vom Komponisten gegebenen Melodie. Diese Manieren übertrug Böhm auf den Orgelchoral zum Zweck des kurzen Vorspiels, und er schrieb sie auf, während sie die Sänger und die Solospieler der italienischen Schule improvisierten. Da von Böhms Orgelkompositionen nur wenig erhalten ist — das beste und meiste steht in dem auf der Leipziger Stadtbibliothek befindlichen Notenbuch des Andreas Bach — und nur zwei Stücke

in Ritters »Geschichte des Orgelspiels« veröffentlicht sind, wird man auch für seine Methode die Beispiele am einfachsten in Bachs Choralvorspielen nachschlagen. Da ist denn ein Glanzstück eines Orgelchorals in Böhmscher Weise das Vorspiel zu »Herzlich tut mich verlangen« (Bach, Gesamtausg. Jahrg. XL, S. 73). Bei der Beurteilung dieser drei verschiedenen Typen des Orgelchorals wird heute immer übersehen, daß sie künstlerisch gleichberechtigt sind, und daß jeder in der alten Liturgie einem besonderen Zweck zu dienen hatte. Die Scheidtsche Choralvariation geht auf die Zeit zurück, wo Chor und Gemeinde sich mit der Orgel im Vortrag eines längeren Liedes ablösten. Da wurde ein Vers gesungen, der andere von der Orgel allein gespielt, aber die Orgel variierte, um dem besonderen Inhalt des betreffenden Verses gerecht zu werden. Die fugierenden Choralvorspiele Pachelbels wieder waren für solche Stellen des Gottesdienstes bestimmt, wo ein langes Orgelvorspiel am Platz war, also vor dem ersten Lied, vor dem Hauptlied, seltener nach Schluß der Predigt. Die Böhmsche Weise endlich war auf die Punkte berechnet, wo für das Vorspiel nur kurze Zeit blieb. Darnach war es nur natürlich, daß ein und derselbe Komponist, wie das auch bei Bach der Fall ist, alle drei Typen pflegte. Das schloß jedoch eine persönliche Hinneigung zu einem von den dreien nicht aus. So hat z. B. Johann Gottfried Walther, der nachmalige Weimarische Kollege Bachs, ganz vorwiegend Choralvorspiele in Pachelbels Manier geschrieben. Bei Bach wieder ist eine entschiedene Vorliebe für den Stil Böhms sehr deutlich. Sie sind die Perlen seiner Orgelchoräle, und kein Zweiter gleicht ihm da in dem Reichtum kleiner, feiner, sinniger Wendungen.

Der Einfluß Böhms ist aber über die direkte Wirkung auf Bachs Choraltätigkeit weit hinausgegangen, er hat seinen Sinn fürs Kleinleben in der Musik überhaupt gefördert. Strikt beweisen ließe sich diese Ansicht allerdings nur dann, wenn wir aus der vor-Lüneburgischen Zeit eine größere Zahl Bachscher Kompositionen besäßen. Es ist aber nur ein einziges Stück da, das noch in Ohrdruf entstanden zu sein scheint, eine in Bachs Gesamtausgabe Jahrg. XXXVI, S. 155 veröffentlichte Fughetta in E-moll, die folgendes Thema:



in sehr schwer spielbarer Form, ohne alle Zwischensätze und auch ohne rechte erkennbare Direktion durchführt. Aber es genügt

wohl, daß für den Böhmschen Einfluß die Tatsache spricht, wie stark Bach im Böhmschen Geist gewirkt hat. Darauf wird namentlich bei der Betrachtung von Bachs Konzerten zurückzukommen sein.

Auf Böhm dürfen wir es auch zurückführen, daß sich Bach, wie der Nekrolog sagt, in seiner Lüneburger Zeit einige französische Orgelkomponisten zum Muster genommen hat. Denn Böhms eigene Methode entsprang zum großen Teil französischen Quellen. Von diesen französischen Orgelkomponisten können wir zwei nachweisen, den Organisten Nicolas de Grigny aus Reims (gest. 1703) und den 1740 in London gestorbenen Charles Dieupart. Von beiden hat sich Bach Klaviersuiten abgeschrieben, die er wahrscheinlich in Celle kennen gelernt hatte. Celle, heute ein musikalisch toter Ort, gehört zu der großen Anzahl ehemaliger kleiner Residenzen, die für die deutsche Musik des 18. Jahrhunderts so ungemein wichtig und wesentlich waren. Das schöne Renaissanceschloß allein weist gegenwärtig noch auf die Zeit zurück, wo hier die Herzöge von Braunschweig-Lüneburg Hof hielten. Da hatte denn Celle seine musikalische Spezialität in einer aus Franzosen gebildeten Kapelle. Das war etwas Seltenes, denn die deutschen Fürsten hielten es musikalisch mit den Italienern, und daran vermochte auch der gewaltige Nimbus Ludwigs XIV. nichts zu ändern. Der größte Stolz seiner künstlerischen Schöpfungen, die Tragédie lyrique, faßte in Deutschland nicht Fuß, nur der französischen Instrumentalmusik wurde Aufmerksamkeit geschenkt, einmal wegen ihrer Menge eigener und schöner Charaktertänze, die gewöhnlich in Form von Balletts zusammengefaßt wurden, sodann wegen des ausgezeichneten Spiels der französischen Instrumentalisten, voran der Bläser. Darin steht ja Paris noch heute obenan, im 18. Jahrhundert aber schickte man deutsche Talente zur letzten Ausbildung nach Frankreichs Hauptstadt, u. a. hat Quantz dort seine Schule gemacht, oder aber man engagierte für die deutschen Residenzorchester Franzosen. Celle hatte es nun auf eine fast ganz französische Kapelle gebracht[1]). Und diese und ihre Musik hat Bach laut Nekrolog wiederholt an Ort und Stelle studiert. Die Schulferien boten die Zeit dazu, an Geld konnte es nicht fehlen, denn als Präfekt stand sich Bach fast ebensogut wie der Kantor, und übrigens wurde zu Fuß gereist. Der Eindruck dieser Ausflüge nach Celle hat zeitlebens nachgewirkt und in der Klavier- und Orchester-

---

[1]) W. Wolffheim, Zur Geschichte der Hofmusik in Celle (in der Liliencron-Festschrift, Leipzig 1910).

musik Bachs äußerlich und innerlich deutliche Spuren hinterlassen. Sie liegen in der Menge französischer Namen und Überschriften vor, die die Bachsche Instrumentalmusik zeigt. Zwar finden sich Allemande, Bourrée, Gavotte, Passepied, Gigue, Chaconne und Double auch bei zahlreichen anderen Deutschen des 18. Jahrhunderts. Aber Bach ist besonders reich, bei weitem reicher als beispielsweise Händel, an kleinen französischen Formenelementen, an Verzierungen und Ornamenten, aus denen die Grazie und Eleganz der Rokokozeit herausklingt. Auch die Schärfe der Rhythmen in den Bachschen Suiten darf auf Einfluß der französischen Balletts und auf die Reisen nach Celle zurückgeführt werden. Im Aufbau der großen Formen dagegen hat sich Bach den Franzosen nur in den Ouverturen seiner Orchestersuiten angeschlossen; sie sind sogenannte französische Ouverturen nach Lullys System, aber keine Spezialität Bachs, sondern sie waren seit Muffats Zeiten in der ganzen deutschen Orchestersuite bräuchlich. In der Richtung der Phantasie blieb Bach als Suitenkomponist deutsch, das lehrt am klarsten der Vergleich mit Couperin. Der Franzose spitzt seine Erfindung auf bestimmte Porträts zu, Bach hält sich an allgemeine Affekte. Deutsch ist auch die schnell und unerwartet zum Tiefsinn neigende Romantik seiner Suitenmusik. Der deutsche Zug und die Verschiedenheit seines Grundwesens hinderte Bach jedoch nicht, den Franzosen fortgesetzt Aufmerksamkeit zu schenken. Mit dem Führer ihrer Klavezinisten, mit dem obengenannten François Couperin, war er nach Forkels Zeugnis wohl vertraut, und in handschriftlichen Sammelwerken seiner Schüler stehen neben Bachschen Kompositionen solche von Marchand, Nivers, d'Anglebert, Clairembault u. a.

Außer Celle hat Bach von Lüneburg aus auch Hamburg zu Studienzwecken besucht. Hamburg war um 1700 für einen jungen deutschen Musiker die interessanteste aller großen Städte: es stand der italienischen Invasion, die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts die großen Residenzen in Beschlag genommen hatte und von da aus weiter vordrang, als Hauptfort der nationalen Bestrebungen gegenüber. Das neue deutsche, das einstimmige begleitete Lied hatte hier schon vor Heinrich Albert in Thomas Selle (Monophonia harmonica latina 1633) einen sehr talentvollen Vertreter gefunden, bald kam dann die Hamburger Liederschule mit Rist als Mittelpunkt, mit Wolfgang Franck als Höhepunkt, in Flor und gab der neuen Kunst den volkstümlichen Charakter, durch den sie sich schnell und allgemein verbreitete. Zum deutschen Lied kam 1678 das deutsche Singspiel, wie es die Zeit offiziell und

für heute mißverständlich nannte. Denn das deutsche Singspiel des 17. Jahrhunderts ist keine gesprochene Rede und Gesang wechselnde Mischkunst wie das spätere Singspiel Hillers, Mozarts, Lortzings etwa, sondern es ist richtige, durchkomponierte große Oper, es deckt sich für jene Zeit mit dem heutigen Musikdrama R. Wagners. Dichter und Komponisten waren deutsch, die Stoffe sollten es wenigstens sein. Schon im Dreißigjährigen Krieg war Hamburg ein Mekka der deutschen Musiker geworden. Weckmann, Christoph Bernhard, die besten Schüler von H. Schütz, ließen sich hier nieder, dem Alten selbst schwebte es als Ruhesitz vor. Dann hatten Kusser und Keiser die Oper auf eine Höhe gebracht, die den Gipfel der deutschen musikdramatischen Leistungen des 17. Jahrhunderts bildete, und die eine glänzende Zukunft zu verbürgen schien. Auch der junge Händel glaubte hier am Hamburger Gänsemarkt in eine mindestens ebenso gute Opernschule zu kommen, als sie Venedig oder eine andere italienische Großstadt bieten konnte. Und von alledem sollte Bach nichts gewußt oder nichts beachtet haben? Das kann Spitta selbst nicht gemeint haben, wenn er (I, S. 196) kurz versichert: »an alledem ging Bach zuverlässig unberührt vorüber«. Wohl möglich, daß er schneller und schärfer in die Gebrechlichkeit der Hamburger Opern hineinsah als Händel, der sich mehrere Jahre bei ihr aufhielt, und daß er darum das Musikdrama aus seiner Lebensrechnung ausschloß. Aber dafür, daß er von ihm innerlich nicht schlechtweg unberührt geblieben ist, sprechen seine weltlichen Kantaten, die nichts anderes sind als deutsche Opern im kleinen, und die die Hamburger Anregungen nirgends verleugnen. Wenn sogar die Passionen und Kantaten Bachs in Rezitativformeln, in den Bässen der Arien, in den schönen Ariosos, die letztere einleiten, ganz direkte Einwirkungen Keisers zeigen, so ist die Annahme geradezu unnatürlich, daß Bach seinerzeit der Gelegenheit, dessen Hauptwerke an der eigentlichen Quelle kennen zu lernen, gewaltsam ausgewichen sei.

Mit dem Verhältnis Bachs zur Hamburger Liederschule steht es anders. Aber deren Blütezeit war in den Jahren, als Bach von Lüneburg herüber kam, vorbei, und sie hatte jederzeit bei den zünftigen Musikern, insbesondere in den Kantorenkreisen, nur geteilten Beifall gefunden.

Die Früchte der Hamburger Reisen heimste Bach als Orgelkomponist und Orgelspieler ein. Da erschlossen sich ihm durch den an der Katharinenkirche amtierenden Niederländer Jan Adams Reinken (geb. 1623 zu Wilshausen im Niederelsaß, gest. 1722 zu Hamburg), den Lehrer Georg Böhms, neue Seiten. Von Reinkens

Kompositionen sind heute durch die Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis eine Sammlung Orchestersuiten, der »Hortus musicus«, und ein Heft Klaviervariationen über das in der älteren Zeit öfters bearbeitete Lied »Schweiget mir vom Weibernehmen«, das auch mit dem Titel »Die Negerin« vorkommt, diese als »Partite diverse« neugedruckt. Dagegen sind seine großen Orgelstücke, unter denen eine Toccata (Leipzig) und eine Bearbeitung des Chorals »An Wasserflüssen Babylon« (Berlin, München) hervorragen, nur handschriftlich vorhanden. Sie sind es, die über das, was Bach bei Reinken Neues erfahren konnte, Auskunft geben. Das war dreierlei: ein phantastischer, extrem schwärmerischer, dem Sinnlich-Musikalischen zuneigender Gedankengang; zweitens eine sehr breite, bunte, in der Art der heutigen »Sinfonischen Dichtungen« konträre Sätze in einen Zug aneinanderreihende Form und drittens eine technische Virtuosität, die weit mehr verlangte als das, was die italienisch-süddeutsche Schule, etwa in Frobergers Toccaten oder in denen des Georg Muffatschen »Apparatus musico-organisticus« (1690), und ebenso weit mehr als das, was die Schule Pachelbels wagte. Reinken galt seiner Zeit als eine Art Paganini der Orgel; Mattheson stellt ihn unter die größten Virtuosen. So wird er auch auf Bach zunächst als Spieler mit noch nie gehörten Klängen und Kombinationen gewirkt und ihn namentlich veranlaßt haben, seine eigene Pedaltechnik zn vervollkommnen. In die von Reinken vertretene niederländische, auf Sweelinck zurückgehende Kompositionsrichtung hat sich Bach zwar erst später unter der Führung Buxtehudes vertieft, aber wir haben schon aus seiner Lüneburger Zeit zwei Variationswerke, eins über »Christ, der du bist der helle Tag«, das andere über »O Gott, du frommer Gott« (beide in Gesamtausgabe Bd. XL), die an Spielforderungen und Spieleffekten das Maß Böhms sowohl wie das Pachelbels überschreiten. Spitta setzt in die Nähe dieser Jugendkompositionen noch drei Choralfugen über: »Nun ruhen alle Wälder«, über »Herr Jesu Christ, dich zu uns wend« und »Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht«, die von Commer in seiner Musica sacra veröffentlicht, von der Bach-Ausgabe ignoriert worden sind.

Da Bach in der Michaelisschule bis Prima (März 1703) verblieben ist, wird er dem Lehrplane nach Horaz, Virgil, Terenz, Curtius und Cicero gelesen haben. Am 8. April des Jahres 1703 wird er plötzlich in Weimar als Hofmusikus in der Privatkapelle des Prinzen Johann Ernst, des Bruders des regierenden Herzogs, angestellt. Das ist eine überraschende Wendung. Denn die Regel war, daß die Chorschüler nach Absolvierung des Gymnasiums die Universität,

gewöhnlich als Theologen, selten als Juristen bezogen, dort dem studentischen Chorus musicus, der wenigstens auf den mitteldeutschen Universitäten nirgends fehlte, beitraten und von ihm weg in ein Kantorat geholt wurden, das je nachdem Lebensstellung oder der Übergang zu einer Pfarre war. Vollhardts »Geschichte der Kantoren und Organisten in den Städten Sachsens« zeigt, daß dieser Brauch schon seit der Reformation bestand. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts wurde er dahin variiert, daß einzelne von Haus aus besser situierte oder von Mäcenen protegierte Talente sich von der Universität weg zunächst nach Italien wendeten. Das taten Heinrich Schütz, Leo Haßler, auch Händel, er als der erste einer langen bis zu Meyerbeer und Otto Nicolai reichenden Reihe deutscher Musiker, die die italienische Oper in ihrer Heimat aufsuchten. Wenn Bach sofort von der Schule hinweg sich einer Brotstelle zuwendete, so muß das Gründe gehabt haben, über die wir nicht aufgeklärt sind. Seine Armut allein kann diesen ungewöhnlichen Schritt nicht veranlaßt haben, denn die Universität ist noch Ärmeren immer erreichbar gewesen.

Über Bachs Weimarischen Dienst ist nur bekannt, daß er als Violinist angestellt war. Er muß demnach also dem Instrument seines Vaters auch während der Schulzeit treu geblieben sein. Wenn er aber schließlich den Geigern Kompositionen vorgelegt hat, die, wie die berühmte Ciaccona, heute als Ausnahmewerke gelten, so dürfen die Anregungen dazu, vielleicht aber auch schon die Entwürfe, jedenfalls aus dieser ersten Weimarischen Zeit datiert werden. Denn in der Kapelle des Prinzen Johann Ernst, die unter den Thüringer Adelskapellen neben der Wolfersdorfferschen, an der J. H. Schein eine Zeitlang Musikdirektor war, sich ausgezeichnet zu haben scheint, wirkte neben Bach Johann Paul v. Westhoff. Dieser Westhoff, der Sohn eines schwedischen Offiziers aus dem Heere Gustav Adolfs, der sich in seinen späteren Tagen der Musik zugewendet hatte und Kammermusikus in Dresden geworden war, kam, nachdem er vorher die Söhne des sächs. Kurfürsten Johann Georg III. in neuen Sprachen unterrichtet, dann in Schweden gelebt, weiter mit den Kaiserlichen gegen die Türken gefochten, als Violinvirtuos Italien, Frankreich, Holland und England mit großem Erfolg durchzogen, endlich auch einige Jahre in Wittenberg als Professor der Philologie gewirkt hatte, 1698 als Kammersekretär und Kapellmitglied nach Weimar. Uns interessiert er als Komponist, denn durch seine Kompositionen gehört er mit dem Salzburger Franz v. Biber, mit dem Mainzer Joh. Jak. Walther und dem Holländer Albicastro (Weißenburg) zu den Vorläufern und Mitarbeitern Bachs

in der interessanten Spezialität von Sonaten und Suiten für unbegleitete Solovioline. Im übrigen sind wir über diesen ersten Dienst Bachs ohne nähere Nachrichten; auch Paul v. Bojanowsky, der über das Weimar S. Bachs eine Monographie (1903) veröffentlicht hat, weiß den kargen Mitteilungen Spittas nichts hinzuzufügen.

Er blieb nur wenige Monate. Schon am 14. August erhielt er die Bestallung als Organist der Neuen Kirche zu Arnstadt. Diese Bestallung läßt keinen Zweifel darüber, daß die Arnstädter, — wohl ebenso auf Grund seines Lüneburger und Weimarischen Leumundes, wie auf Grund von Probeleistungen, die der herzogliche Kammermusikus bei dem gelegentlichen Besuch seiner Arnstädter Verwandten, vielleicht ohne weitere Absicht, abgelegt haben kann, — in Bach eine ganz außerordentliche Kraft erblickten. Seinethalben schoben sie den bisherigen Inhaber der Stelle, einen gleichfalls noch jungen Musiker namens Börner, einfach beiseite und brachten für ihn auf ungewöhnlichem Wege das in damaliger Zeit sehr ansehnliche Organistengehalt von 84 Gulden 6 ggr (ungefähr = 240 Mk.) auf. Der Dienst an der schönen neuen Orgel nahm ihn nur dreimal in der Woche auf zwei oder eine Stunde in Anspruch und war mit keinem jener Nebenämter belastet, die sich in der alten Zeit auch die angesehensten Vertreter des Fachs gefallen ließen. Reinken in Hamburg z. B. war Kirchenschreiber, Thüringer Organisten waren Kirchenschreiber, in Lübeck waren die Organisten der Marienkirche von Tunders und Buxtehudes Zeiten bis auf Jimmerthal, d. h. bis gegen das Ende des 19. Jahrhunderts, auch sogenannte Werkmeister, also eine Art Kassenverwalter, Kirchbuchführer. Einzig das wünschte der Arnstädter Rat von Bach, daß er, der alte Chorpraktikus, sich des Schülerchors etwas annähme und dem Präfekten in der Unterweisung der Knaben an die Hand gehe. Auch Arnstadt war damals Residenz. Hier saßen die Grafen von Schwarzburg und hielten dem allgemeinen Gebrauch folgend eine aus 16 Köpfen bestehende Hofkapelle, als deren berühmter Direktor Adam Drese, der Freund Georg Neumarks, in seiner Jugend ein lustiger Herr und Gambenkomponist, in seinen alten, schlechten Arnstädter Tagen pietistischer Liederdichter und Erfinder von Choralmelodien (»Seelenbräutigam«), zwei Jahre vor Bachs Einzug in Arnstadt gestorben war. Mit seinem Nachfolger Gleitsmann, der zu einer bekannten Lautenistenfamilie gehörte, könnte Bach, der als Lautenkomponist wenigstens mehrere Gastrollen gegeben hat, wohl musikalischen Verkehr gepflegt haben. Unter den Arnstädter Dilettanten waren der Rektor des Lyzeums Joh. Friedr. Treiber und sein Sohn Joh. Philipp, sehr interessante Persönlich-

keiten. Der Sohn hat ein kleines Buch: »Der akkurate Organist im Generalbaß« und eine »Anweisung, wie man in einer Arie alle Akkorde, Töne und Taktarten anwenden könne« verfaßt, später als Erfurter Professor auch eine große Serenade komponiert. Im Jahre 1705 hatten sich Vater und Sohn (nach Spitta) zu einer »Bier-Operette« zusammengetan, die unter dem Titel »Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens« auf dem Gräflichen Theater den Arnstädter Bürgern gegen geringes Eintrittsgeld vorgeführt wurde. Solche Versuche, die große Oper in volkstümlich verständlicher Variation kleinen Verhältnissen anzupassen, waren von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ab mehrere Menschenalter hindurch an den meisten thüringischen Residenzen bräuchlich. Auch Weimar, das Bach eben verlassen hatte, besaß unter dem Herzog Wilhelm ein sogenanntes »Opernhaus«, wo an Geburtstagen und anderen Festen des Fürstenhauses gewöhnlich von den Schülern des Lyzeums sehr personalreiche Komödien, die sich, so gut es ging, mit Chören, Arien und Instrumentalsätzen einem Musikdrama annäherten, aufgeführt wurden; v. Bojanowsky nennt aus den Jahren 1690 und 1695 einen »Manfred« und einen »Antenor«.

Einen weiteren menschlichen Anziehungspunkt bot Arnstadt unserem Bach dadurch, daß es mitten im Distrikt der Bachschen Familie lag. Von hier war es nicht weit zu den Verwandten in Gehren, Erfurt und Wechmar. In Arnstadt selbst hatte Heinrich Bach, der Lieblingssohn des lustigen Hans Bach, bis zu seinem 1692 erfolgten Tod 50 Jahre lang als Organist gewirkt, neben ihm als gräflicher Hofmusiker der Zwillingsbruder von Bachs eigenem Vater, Joh. Christoph Bach, der dem Ambrosius, dem Nekrolog zufolge in allem, sogar was den Gesundheitszustand betrifft, so ähnlich war, daß sie, wenn sie beisammen waren, sogar von den eigenen Frauen bloß an der Kleidung unterschieden werden konnten. Beim Sohn dieses 1693 gestorbenen Oheims, bei dem Vetter des Ernst, war Bach wahrscheinlich in Hamburg, als er Reinken aufsuchte, abgestiegen, und ihn traf er nun hier wieder in Arnstadt, leider in kümmerlichen Verhältnissen.

Bach hatte also allen Grund, sich in Arnstadt wohl zu fühlen, und dem Anschein nach war es Arnstadt, wo er sich zuerst seiner Kraft bewußt wurde. Der Nekrolog sagt: »Hier zeigte er eigentlich die ersten Früchte seines Fleißes in der Kunst des Orgelspielens und in der Komposition.«

Mit Bestimmtheit dürfen wir unter diese Arnstädter Arbeiten eine Klavierkomposition setzen, die den Titel führt: »Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo« (B-dur, Gesamt-

ausgabe Jahrg. XXXVI, S. 190 u. ff.). Dieser fratello dilettissimo war Bachs im Jahre 1682 geborener, also drei Jahre älterer Bruder Jakob, der, seines Zeichens Kunstpfeifer und viel umhergewandert, um zu erforschen, »was andrer Arten Manier in der Musik war«, 1704 während eines Aufenthalts in Polen sich plötzlich entschloß, in die Garde des Schwedenkönigs Karl XII. als Hautboist einzutreten. Als er vorher noch einmal die Geschwister in der Heimat aufsuchte, da nahm Sebastian von ihm einen musikalischen Abschied und komponierte dieses B-dur-Capriccio. Es ist eine Suite in vier Sätzen. Über dem ersten Satz, einem Arioso im Adagio, steht: »Ist eine Schmeichelung der Freunde, um den Bruder von seiner Reise abzuhalten«, über dem zweiten Satze, einem Andante, heißt es: »Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen«, über dem dritten (Adagissimo): »Ist ein allgemeines Lamento der Freunde«, es hat einen kurzen Anhang mit der Notiz: »Allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, daß es anders nicht sein kann und nehmen Abschied«. Nun folgt der vierte, der Schlußsatz, mit einer Einleitung, die Aria di Postiglione (Adagio poco) betitelt ist, und als Hauptsatz dazu: eine »Fuga all'imitazione della cornetta di postiglione«.

Hiernach ist also das Arnstädter Capriccio ein Stück ausgesprochener Programmusik. Diese von den Ästhetikern so oft bestrittene, praktisch gar nicht umzubringende Sorte von Tonkunst hat sich in der älteren Zeit fast noch größerer Sympathien erfreut als in der Gegenwart. Schon die Vokalmusik des 16. Jahrhunderts hat zahlreiche Chormadrigale, die den Lauf und Lärm der Schlachten in Tönen malen wollen, die Tierstimmen, Katzengeschrei, den Kuckucksruf und allerlei Vogelgesang nachahmen. Die größten Komponisten, Jannequin, Lasso, Lechner, Eccard, Demantius beteiligten sich an dieser Tonmalerei, und sie ist bei Italienern, Franzosen, Deutschen und Engländern gleich beliebt. Von der Vokalmusik ging die Lust am Malen alsbald auch auf die Instrumentalmusik über. Ein Züricher Tabulaturbuch für Laute von 1550 enthält Stücke mit Vogelgesang und Feldschlacht. Mit Frescobaldi hält die Programmusik am Anfang des 17. Jahrhunderts ihren Einzug in die junge Komposition für Orgel und Klavier, bei Poglietti tritt das Horn des (steirischen) Hirten auf, die Nachtigall, der Hahn und das Huhn lassen sich hören. Die Zahl der Tokkaten, Fugen und Capriccios über den Kuckucksruf wächst ganz beträchtlich; in dem von den Bayerischen Denkmälern gebrachten Band »Ausgewählter Werke« von Johann Kaspar Kerll stehen gleich drei Kuckucksfugen, neben ihnen eine Battaglia. Auch in der Violin-

musik wird sofort gemalt. Carlo Farina spielt 1620 in einer Suite, die er Capriccio stravagante (W. v. Wasielewski, Notenbeilagen zu »Die Violine im 17. Jahrhundert usw.«) nennt, auf marschierende Soldaten, auf Federvieh, Katzen und Hunde usw. an. Uccellini und der Mainzer J. Jak. Walther nehmen diese Anregungen auf, die mit Vivaldi auch ins Violinkonzert herübergehen und die Technik des Instruments, die Erfindung neuer originaler Spieleffekte beträchtlich fördern. Dann stellen im Laufe des 17. Jahrhunderts namentlich die Franzosen der Tonmalerei weitere Aufgaben. In ihrer Oper versuchen sich die Instrumente am Bachesrauschen, an Seestürmen und Gewittern, ihre Klavierkomponisten, François Couperin an der Spitze, schreiten von dem naiven Kultus einfacher Naturklänge zu Studien in der Wiedergabe wesentlicher Eigenschaften von Personen und Dingen fort, sie lernen in Tönen den Zornigen vom Sanftmütigen, den Bauern vom Ritter zu unterscheiden und führen die Kunst instrumentaler Charakteristik auf eine befriedigende Höhe. Schließlich traut sich die instrumentale Musik auch die Fähigkeit zu, außer Naturklängen auch äußere Ereignisse und ganze Geschichten darzustellen oder doch anzudeuten, sie spielt auf Schiffbrüche und andere Reiseabenteuer, auf merkwürdige Lebensläufe an. Bei diesen letzten Schritten haben sich zwei Deutsche hervorgetan: Joh. Jacob Froberger aus Halle (geb. 1610, gest. 1667), der in der Form von Suiten Erzählungen bot, die zu Matthesons Zeiten noch existierten, und der Leipziger Thomaskantor Johann Kuhnau (1660—1722), der im Jahre 1700 »Musikalische Vorstellung einiger biblischen Historien in sechs Sonaten auf dem Klavier zu spielen« veröffentlichte[1]). Diese Kuhnauschen »Historien« liegen in Band 4 der Denkmäler Deutscher Tonkunst heute neugedruckt vor, die ersten beiden auch in einer englischen Ausgabe. Da kann sich jedermann überzeugen, daß Kuhnau sich Aufgaben gestellt hat, die musikalisch wirklich lösbar sind. In der Hauptsache schildern die Sätze seiner Sonaten Gemütszustände und Charaktere. Sie mit äußeren Ereignissen zu verknüpfen bleibt der Phantasie des Spielers oder Hörers überlassen, ihr bieten Überschriften und Titel genügenden Anhalt; hier und da hilft die Musik mit sofort verständlichen, immer geschmackvollen und nirgends vordringlichen Andeutungen nach.

Bachs Capriccio läßt keinen Zweifel darüber, daß er auch mit

---

[1]) E. v. Wölflin, Zur Geschichte der Tonmalerei (Sitzungsberichte d. 1. Bayr. Akad. d. W. 1897 u. 1898); C. F. Becker, Zur Geschichte der Hausmusik, 1838; W. Tappert in Neue Zeitschrift für Musik, 1868; O. Klauwell, Geschichte der Programmusik, 1910.

den älteren Leistungen der Programmusik vertraut war; fürs Lamento der Freunde z. B. nimmt er ein chromatisches Thema, das von jeher zu dem eisernen Bestand von Klagemusiken gehört hat[1]). Aber sein Hauptmuster ist Kuhnau. Die Fuge, die »die unterschiedlichen Casus vorstellt, die in der Fremde vorfallen könnten«, klingt ganz deutlich an die Doppelfuge an, in der Kuhnau den grübelnden und trübsinnigen Saul vorführt. Auch im Maßhalten mit äußeren Malereien ist Kuhnau Bachs Vorbild gewesen, Bach bleibt sogar in der Zurückhaltung hinter der gebotenen Grenze zurück, es wäre durchaus angebracht gewesen, in dem eben berührten Satz etwas deutlicher auf die widrigen Zwischenfälle der Reise hinzuweisen. Für einzelne Vorwürfe sind die Bachschen Motive anschaulich gewählt, durchgeführt aber mit ersichtlicher Scheu vor starkem Auftrag. Kühnheit ist nirgends zu bemerken, wohl aber eine liebenswürdige Ironie. Weiter ausgebreitet hat sich Bach nur im Schlußsatz, wo er die Abreise in einer Fuge schildert, die im Thema sowie in ihrer Einleitung Postsignale benutzt. Eins davon kommt auch wiederholt bei Händel (u. a. im »Belsazar«) vor und findet sich zuerst im Jahre 1690 in einem handschriftlichen Anhang eines Hamburger geistlichen Gesangbuchs als Menuetthema.

Das Capriccio hinterläßt im ganzen den Eindruck, daß die Programmusik Bachs Sache nicht war. Seine Klaviermusik enthält undeklarierte Charakterstücke in Hülle und Fülle, die schönsten mit in den Fugen des »Wohltemperierten Klaviers«, aber ein diesem B-dur-Capriccio ähnlicher Versuch zur Malerei profaner Vorgänge kommt nur noch einmal vor in einer dreisätzigen Sonate in D-dur (Gesamtausg. Jahrg. XXXVI, S. 19ff.), die sich ebenfalls ganz sichtlich an Kuhnau anschließt, besonders mit ihrem ersten Satz, der ein Liedthema sehr breit ausführt. In der Überleitung zu dem fugierten Andante tritt plötzlich eine Pedalstimme ein. Dafür waren die Cembali des 18. Jahrhunderts häufig eingerichtet. Über der Schlußfuge steht in der Kellnerschen Abschrift: Thema all' imitatio Gallina Cucca:



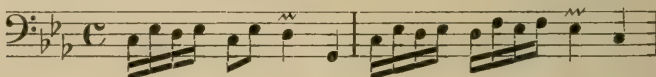
Das ist also mit der Anspielung auf das Hennengegacker ein Nachkomme der alten Kuckucksfugen des 17. Jahrhunderts. Auch diese

---

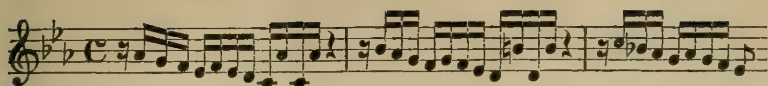
1) 5 6♭ 7♭ 6 6 6/♭ 4/3 ♮

Komposition, das einzige als Sonate bezeichnete Klavierwerk Bachs, setzt Spitta in die Arnstädter Zeit; da sie aber außer dem Einfluß Kuhnaus auch den von Buxtehude stark zeigt, müßte man an die letzten Jahre denken. Nur vermutungsweise läßt sich diesen beiden Stücken noch ein zweites Capriccio aus E-dur (Gesamtausg. Jahrg. XXXVI, S. 197ff.) hinzufügen, das in mehreren Abschriften die Widmung trägt: In honorem Joh. Christophi Bachii (Ohrdruf). Da der Ohrdrufer Bruder noch bis 1721 lebte, kann es auch viel später entstanden sein. Die ihm eigene Unstätigkeit des Stils zwingt nicht, auf die große Jugendlichkeit des Komponisten zu schließen, sie kann beabsichtigt sein, denn Exkurse, launische Einschaltungen interessanter Spielprobleme gehören mit zu den Kennzeichen eines Capriccio. Am stärksten spricht für Arnstadt der Umstand, daß in ihr, wie in der eben erwähnten Sonate, plötzlich Pedalbässe auftauchen und verschwinden.

Ähnlich verhält es sich auch mit der Entstehungszeit einiger Orgelkompositionen, die Spitta bestimmt aus Arnstadt datiert. Es ist zunächst ein (in Gesamtausg. Jahrg. XXXVIII mitgeteiltes) Präludium und Fuge in C-moll und eine im gleichen Band enthaltene Fuge in C-moll. Das erste Stück steht an mächtiger Orgelwirkung den großen Tokkaten Bachs nahe. Es beginnt mit einem festlich spannenden Prolog, zu dem die darauf folgende Fuge mit dem gemütlich beschaulichen Thema:



oft gar nicht recht passen will. Gegen den Schluß hin schwingt sie sich aber zum majestätischen Ausdruck von Kraft und Freude auf und knüpft mit kühnen Gängen wieder an den Ton des Präludiums an. Das Stück hat unter den größeren Orgelkompositionen Bachs seine ganz eigene Physiognomie und ist auch formell ganz tadellos. Von den Arbeiten der reiferen Zeit unterscheidet sich indes die Fuge dadurch, daß sie häufiger lange vom Thema abschweift. Also eine Jugendarbeit wird es wohl sein, auch eine Arnstädter, aber eine spätere. Auch die an zweiter Stelle erwähnte C-moll-Fuge ist sicher eine und wahrscheinlich sehr frühe Jugendarbeit und unter den Fugen Bachs diejenige, die sich in der Führung des Themas am meisten gehen läßt. Zum Teil liegt das an dem Charakter des Themas selbst, das in einer merkwürdigen Aufregung, wie in atemloser Hast abbrechend und ansetzend, hereingesprungen kommt:



Haydns erste Sinfonien, R. Schumanns erste Klavierkompositionen zeigen dieselbe Neigung zu origineller problematischer Thematik, auch bei Bach verschwindet sie später wieder. Wenn also auch bei dieser C-moll-Fuge gerade die Arnstädter Zeit nicht feststeht, so sprechen doch zwiefache Merkmale für ein frühes Datum.

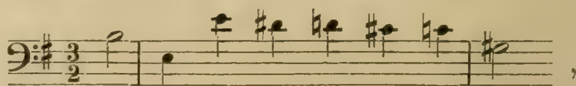
Dagegen ist es ganz unmöglich, einen Zyklus von 17 Variationen über »Allein Gott in der Höh' sei Ehr« (Gesamtausgabe Jahrg. XL, Anhang), der auf einer Handschrift des Dessauer Rust Bach zugeschrieben wird (mit Spitta), nach Arnstadt zu verlegen. Die absolute Gehaltlosigkeit dieser Variationen reimt sich mit Bachs Namen überhaupt nicht zusammen; selbst als Ohrdrufer Knabenarbeit müßten sie wegen der durch keine einzige höhere Regung unterbrochene niedrige Alltäglichkeit des Variierens enttäuschen.

Nachdem der Nekrolog (Mizler) konstatiert hat, daß von der Anstellung in Arnstadt ab mit Bach als Komponisten gerechnet werden muß, fährt er fort: »Hier in Arnstadt bewog ihn einstmals ein starker Trieb, den er hatte, so viel von guten Organisten als ihm möglich war zu hören, daß er, und zwar zu Fuß, eine Reise nach Lübeck antrat, um den dortigen berühmten Organisten an der Marienkirche Dietrich Buxtehude zu behorchen.« Darnach waren also in Bach die Lüneburger Erinnerungen lebendig geworden und hatten ihn zu dem Entschluß gebracht, die nordische Kunst, die ihm durch Böhm und Reinken, vielleicht auch durch den in den Lüneburger Bibliotheken vertretenen Bruhns, bekannt geworden war, gründlicher und gleich bei ihrem bedeutendsten Vertreter, bei Dietrich Buxtehude in Lübeck, zu studieren. Es ist Spittas Verdienst, Buxtehude der Gegenwart wieder zugeführt zu haben. Auch Buxtehude ist mit anderen großen deutschen Musikern des 17. Jahrhunderts sehr bald vergessen worden. Das 18. Jahrhundert hatte nur für die Oper und die italienische Schule Sinn; was dahinter lag, war bereits der Friderizianischen Generation völlig fremd, Gerber hat dann in seinem vorzüglichen Lexikon (1790) nicht einmal den Namen des Buxtehude. Heute ist er wieder ausgegraben und mit Neudrucken ziemlich stattlich vertreten, nämlich mit zwei Bänden Orgelkompositionen (Spitta 1876—1878), einem Band von 17 Sonaten für Violine, Gambe und Cembalo (Denkmäler D. T. Bd. 11, Carl Stiehl) und einem Band von 8 Kirchenkantaten (von Max Seiffert in Denkmäler D. T. Bd. 14). Da ist er nun ohne Frage in den Orgelkompositionen am bedeutendsten.

Denn aus ihnen spricht nicht bloß eine außergewöhnlich reiche, ebenso tiefe als bewegliche Individualität, sondern eine Künstlerschule, deren Formen und Gedanken mit echtester Originalität aus der Natur ihrer Zeit und ihres Landes entsprungen sind. Buxtehudes große Orgelstücke sind die am weitesten ausgreifenden und wichtigsten Instrumentalkompositionen des 17. Jahrhunderts. Sie gehören überhaupt mit an die Spitze der von der Musik beigesteuerten Kulturdokumente, ähnlich wie die Haydnschen und Beethovenschen Sinfonien. Der germanische Norden lebt in ihnen auf, so wie er nach dem Dreißigjährigen Kriege dastand: als die geistige, innerlich stark gebliebene Reserve der deutschen Welt: immer noch groß und kräftig, aber aus der Ruhe gebracht. Ein ausgesprochen phantastischer Zug ist das Eigenste an dieser Musik. Nach der einen Seite treibt er in launisch mächtig hervorbrechendem Figurenspiel, in schroffen, kühnen Modulationen zur Wildheit, nach der anderen vergräbt er sich schwärmerisch, in glänzend vollen oder in subtilsten Klängen, in langen, kein Ende findenden Harmonieketten schwelgend, mit chromatischen Schritten neuen melodischen Wegen nachspürend, in sehnsüchtige, träumerische, ahnungsvolle Stimmungen. Namentlich in den Präludien und Fantasien Buxtehudes gärt es oft wundersam romantisch, mystisch und tiefsinnig, kaum bestimmbar, worauf Form und Ideen hinaus wollen; der Eindruck gleicht dem der Wolkengebilde an der deutschen See. Das Wesen dieser Musik drängt überall zu eigener und neuer Technik. Sie stellt an das Pedalspiel Forderungen, die auch den besten Orgelvirtuosen zu schaffen machen: Buxtehude ist schwerer als Bach. Am meisten fesselt er äußerlich durch seine großen Fugen. Das Eigentümliche ist, daß sie ein und dasselbe Thema in drei scharf geschiedenen Gestalten vorführen. Es tritt z. B. im ersten Teil folgendermaßen ein:



Das ist im wesentlichen kräftig. Dann kommt es in einem ohne Pause anschließenden zweiten Teil in völlig anderem Charakter, an die erste Fassung nur lose anknüpfend:



also elegisch, klagend; zum drittenmal endlich flott und leicht, nämlich:



Der architektonische Grundriß ist derselbe wie der der gleichzeitigen Scarlattischen oder italienischen Opernsinfonie: Allegro, Adagio, Presto, aber die Ausführung unterscheidet sich durch die thematische Einheit der drei Teile. Die beiden Künste der Fuge und der Variation wirken hier zusammen, die Variation in dem freieren Geist, den die Messenkomposition der a cappella-Periode in den Umbildungen des cantus firmus zeigt. Die neuere Zeit ist zu ihm erst durch Franz Liszt und seine sinfonische Dichtung zurückgeführt worden.

Was nun den Einfluß Buxtehudes auf Bach betrifft, so ist er so stark und wesentlich geworden, daß man sagen kann: Bach ist ohne Buxtehude nicht zu denken. Er liegt äußerlich zutage in den grandiosen Pedalsoli von Bachs Tokkaten und Präludien, in Stücken wie der G-dur-Fantasie (Gesamtausg. Jahrg. XXXVIII, S. 77) und noch in viel später fallenden Kompositionen. Eine solche ist Präludium und Fuge in Es (Gesamtausg. Jahrg. III, S. 173 u. 254). Dort ist die in langen Harmoniezügen und in mächtigen Orgelklängen wogende Empfindung, hier die dreiteilige Form der Fuge ausgesprochen buxtehudisch. Aber Buxtehude hat auf Bach noch viel tiefer und breiter eingewirkt, sein ganzes Seelenleben aufgerüttelt und seine Fantasie auf die außerordentlichen Wege gewiesen, auf denen er sich über die Leistungen der Zeitgenossen erhebt.

Auch die Kantaten Buxtehudes haben Bach genützt. Sie sind möglicherweise zu ihrer Zeit noch höher geschätzt worden als seine Orgelkompositionen, weil sie durch die berühmten »Lübecker Abendmusiken« weit bekannt geworden waren. In diesen mindestens seit der Mitte des 17. Jahrhunderts an der Marienkirche bestehenden Abendmusiken wurden während der Adventszeit große fünfteilige Oratorien aufgeführt, an jedem der fünf Adventssonntage ein Teil oder eine Kantate. Die Einrichtung lenkte schon durch ihre Seltenheit die Aufmerksamkeit auf Lübeck, unter Franz Tunder und D. Buxtehude wuchs ihr Ruf sowohl durch die stattliche Besetzung, als durch die Güte der gebotenen Kompositionen. Die Buxtehudeschen Kirchenkantaten sind mit die ersten, die in Deutschland die einzelnen Abschnitte des Textes in breiter ausgebauten Formen durchführen, nach der Empfindung zu sich vertiefen, der Phantasie große Bilder ermöglichen und es erlauben, den Gehalt musikalischer Motive und Ideen nicht bloß zu streifen, sondern auszuschöpfen. Die Italiener hatten dies in Oper und Oratorium, dank der Neapoli-

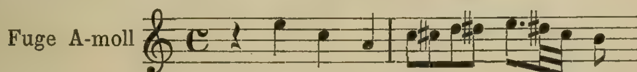
tanischen Schule, schon seit längerer Zeit erreicht, in ihrer Kirchenkantate vertrat der auch in Deutschland bekannte Legrenzi diesen Stil besonders wirksam. Bach lernte ihn zuerst durch Buxtehude kennen. Auch die Kantaten von dessen Vorgänger und Schwiegervater Franz Tunder wird Bach in Lübeck gehört oder studiert haben. Sie wiesen ihn auf die intensivere Ausnutzung des Chorals hin, namentlich mittels Variation. Tunder und Buxtehude bilden in der Tat, wie Max Seiffert sagt, die Brücke zur Bachschen Choralkantate.

So ist denn diese Lübecker Reise ein für die Entwicklung Bachs entscheidendes Ereignis geworden. Er wird in der interessanten Stadt auch fesselnden Umgang mit Kollegen gefunden haben. Denn außer den Abendmusiken zog schon seit Jahren die Aussicht auf Buxtehudes Nachfolgerschaft zahlreiche junge Musiker nach Lübeck. Der Rat sah sich schon lange um einen Ersatz für den hochbejahrten Organisten um, allerdings mit der der Sitte der Zeit entsprechenden Bedingung: daß mit der Stelle zugleich auch die älteste Tochter des Vorgängers übernommen — wie es damals hieß »conserviert« — werde. Das erzählt Mattheson, der 1703 mit Händel von Hamburg herübergereist war, um sich die Situation zu besehen. In Johann Christian Schiefferdecker fand sich endlich der geeignete und gewillte Kandidat. Ob auch Bach mit Bewerbungsgedanken nach Lübeck gegangen war, wissen wir nicht. Jedenfalls fand er sich nicht leicht wieder heim. Er war in Arnstadt (im Oktober) 1705 auf vier Wochen beurlaubt worden, nach dem Nekrolog hielt er sich aber fast ein Vierteljahr in Lübeck auf. Auf den 21. Februar 1706 wurde er vom Arnstädter Konsistorium vorgeladen. Das Protokoll der Verhandlung ist noch vorhanden (Spitta I, 313) und interessiert namentlich dadurch, daß die Antworten, die Bach auf die milden Fragen des Superintendenten gibt, jede Spur von Delinquententon vermissen lassen. Außer der Urlaubsüberschreitung werden Bach noch Extravaganzen bei der Begleitung der Gemeindelieder und Nachlässigkeit in der Instruktion der Chorschüler vorgehalten. In einem Protokoll aus dem darauffolgenden November wird über das Verhalten zu den Schülern nochmals geklagt und außerdem darüber Beschwerde erhoben, daß er »ohnlängst eine ‚frembde Jungfer' auf das Chor« habe bieten und musizieren lassen. Spitta nimmt an, daß es sich hierbei nur um ein privates Musizieren in der Kirche gehandelt habe, und daß »die frembde Jungfer« Bachs Cousine, Maria Barbara Bach aus Gehren gewesen sei, mit der er sich im nächsten Jahre verheiratete. Das ist aber nichts weniger als ausgemacht.

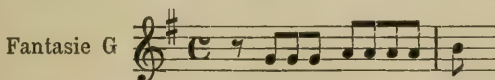
Mit der Einführung von Monodie und Oper war der musikalische Wert der Frauen schnell und beträchtlich gestiegen, am Anfang des 18. Jahrhunderts begann auch Deutschland an dem Satz: »Mulier taceat in ecclesia« zu rütteln, und Mattheson setzte es bald durch, daß im Dom zu Hamburg Sängerinnen verwendet wurden. Da hätte auch Bach sehr leicht auf den Gedanken kommen können, eine der Braunschweiger Opernsängerinnen, die ab und zu am Arnstädter Hof auftauchten, im Gottesdienst eine der anderwärts schon lange beliebten Solokantaten, vielleicht gar eine Tundersche oder Buxtehudesche, singen zu lassen. Das ersparte ihm eine Motette und den Verkehr mit den renitenten Schülern.

Das alles weist darauf hin, daß Bach nach der Lübecker Reise sich in gereizter, unbehaglicher Stimmung befand, und daß das gute Einvernehmen mit den Arnstädtern dahin war. Eine Berufung nach Mühlhausen machte im Sommer 1707 dem unerquicklichen Verhältnis ein Ende.

In die letzte Arnstädter Zeit dürfen noch folgende fünf Orgelkompositionen verlegt werden: 1. Präludium und Fuge in A-moll (Gesamtausg. Jahrg. XXXVIII, S. 19):



2. Fantasie in G (Gesamtausg. Jahrg. XXXVIII, S. 67):



3. Fantasie in G (Gesamtausg. Jahrg. XXXVIII, S. 75); 4. Fuge in G (Gesamtausg. Jahrg. XXXVIII, S. 111):



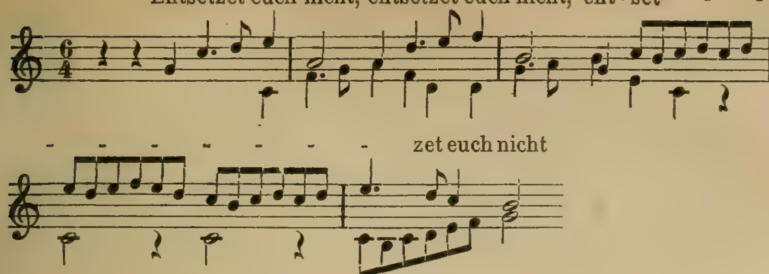
und 5. Tokkata in E-dur[1]) (Gesamtausg. Jahrg. XV, S. 276). Auch ihre Datierung ist nicht diplomatisch beglaubigt, aber ihr Stil weist sie in die Nähe der Lübecker Reise, sie sind Studien, in denen sich der junge Bach mit den Eigenheiten Buxtehudes abzufinden sucht. Das ist ihm keineswegs ganz gelungen, im wesentlichen finden sich nur die Äußerlichkeiten des Vorbilds wieder, nicht die

[1]) Auch in C-dur bei Peters.

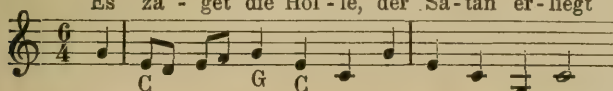
tief romantischen Züge Buxtehudes. Eine Ausnahme macht die zweite Fantasie in G; den anderen Stücken ist ein tändelnder Charakter gemein, der an Bach geradezu befremdet. Am stärksten äußert er sich an der im $^{12}/_{8}$-Takt gehaltenen G-dur-Fuge und ihren Echospielereien. Bach hat hiernach Mühe gehabt, die neuen Eindrücke seiner eigenen Natur anzupassen.

In Mühlhausen wurde Bach Organist an St. Blasius, der Hauptkirche der freien, auch auf ihre musikalische Vergangenheit stolzen Reichsstadt. Mühlhausen hatte an der frühen Entwicklung einer selbständigen protestantischen Kirchenmusik hervorragend mitgewirkt. Johannes Eccard war hier geboren, Joachim von Burgk hatte an der Orgel der Blasiuskirche gesessen. Die letzten Vorgänger Bachs waren Rudolph und Georg Ahle gewesen, die bekanntlich beide in der Geschichte des Chorals und des geistlichen Lieds im 17. Jahrhundert einen Ehrenplatz einnehmen. Wie hoch in Mühlhausen die Musik gehalten wurde, zeigt sich darin, daß Rudolph Ahle das Amt eines Bürgermeisters bekleidet, und daß auch Georg dem Rat der Stadt angehört hatte. Daneben war Georg auch vom Kaiser Leopold I. zum gekrönten Dichter ernannt worden. Durch die beiden Ahle war Mühlhausen der modernen Musik gewonnen worden, sie wurde in einem freien Collegium Musicum besonders gepflegt, und das Gewicht, das man ihr der alten unbegleiteten Chormusik gegenüber beilegte, kam auch darin zum Ausdruck, daß das eigentliche Regiment über die Kirchenmusik nicht in den Händen des Kantors, sondern des Organisten lag. Dieses Verhältnis kehrt in der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts häufiger wieder und verdiente eine zusammenfassende geschichtliche Beleuchtung. Bisher ist auf diesen Gegensatz zwischen Kantor und Organist nur für Königsberg (in der Einleitung zur Albertausgabe), für Wernigerode durch Ed. Jacobs (Das collegium musicum und die convivia zu W., 1902) hingewiesen, für Freiberg und Zittau beweist den Vorrang des Organisten die Kompositionstätigkeit Hammerschmidts.

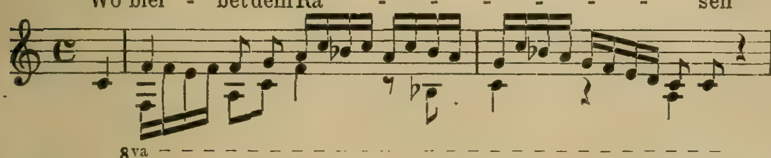
So ist es gekommen, daß Bach sich in Mühlhausen der Kirchenkantate eifriger zuwendet. Auch schon in Arnstadt hat er Kantaten komponiert. Es ist aber nur eine davon, die Osterkantate »Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen« (Gesamtausgabe Jahrg. II, S. 135) erhalten und zwar in einer stark überarbeiteten Form. Indes läßt sich doch so viel daraus erkennen, daß Bach in dieser Arnstädter Zeit den allgemeinen norddeutschen Stil einhält: kurze Sätze und eine Thematik, die Volkstümlichkeit und Glanz des Ausdrucks zu verbinden sucht. Das belegt z. B. die Tenorarie:



Ihr folgt sofort eine ähnlich gehaltene Sopranarie auf dem Fuß:



Dann kommt eine sehr starke Probe der für die Jugendzeit der Kantate so charakteristischen Tonmalerei. Der zweite Teil der Kantate fängt im Text an: »Wo bleibet Dein Rasen, Du höllischer Hund?« Da beginnt denn der Soloalt:



und aus dieser zuweilen grotesk verlängerten und verschärften Figur entwickelt sich der ganze Satz, der längste der Kantate, mit unverkennbarer Unreife, aber auch mit einem unverkennbaren Zug von Selbständigkeit. Der Satz ist nämlich ein Terzett von Solostimmen. Solche Ensembles sind in der Kantate der Zeit Seltenheiten, und noch seltener ist das dramatische Verhältnis, in das Bach die Stimmen zueinander gebracht hat. Daß diesem Terzett gleich ein Quartett folgt, zeigt, wie Bach schon in dieser Arnstädter Kantate auf besondere Leistungen ausging. Zu den Hauptpunkten, in denen er sich ganz an die hergebrachte Art hält, gehört die Behandlung des Orchesters. Das hat eine Sinfonie im venetianischen Opernstil aus Adagio und Allegro, beide kurz und scharf kontrastierend, aufgebaut, und diese Sinfonie, die die ganze Kantate eröffnet, wird vor ihrem Schluß ein zweites Mal gespielt. An der Ausführung der Gesangsätze beteiligt es sich im wesentlichen

konzertierend, gewissermaßen als ein zweiter Chor antiphonierend. Das alles ist der Stil, den die Mehrheit der damaligen Kantatenkomponisten, an der Spitze Tunder, Buxtehude, Zachau, allerdings in reiferer Weise einhält. Der Chor ist nur zum Schlußsatz herbeigezogen, und er ist zugleich der einzige, in dem ein Choral und zwar in sehr einfachem Ton angestimmt wird.

Über diese Arnstädter Kantate erhebt sich nun dasjenige Mühlhausener Stück, das wir sicher datieren können, in manchen Punkten. Es ist die sogenannte Mühlhausener Ratswahlkantate »Gott ist mein König«, die am 4. Februar 1708 in der Marienkirche aufgeführt wurde. Die Einführung neugewählter Ratsmitglieder war in der alten Zeit ein Hauptfest in allen Städten, wurde kirchlich begangen und mit einer besonders solennen Festmusik ausgezeichnet. Auch aus Bachs Leipziger Zeit sind bekanntlich mehrere solcher Ratswahlkantaten erhalten. Die Mühlhausener ist von allen diesen Bachschen Magistratsmusiken die äußerlich glänzendste. In dem Eingangssatz und in dem Schluß hat sie ein Orchester von vier Chören, einem Trompetenchor mit den Pauken als Baß, einem Flötenchor, Cello als Baß, einem Oboenchor mit dem Fagott als unterster Stimme und dem Streichorchester als untere Gruppe. Dieser Apparat konzertiert effektvoll und tritt zu mächtigen Tuttis zusammen. Ähnlich mannigfaltig und wirksam ist der Vokalsatz in Partien für den vollen Chor und für die Konzertisten abgestuft. Aber noch mehr als auf der virtuosen Klangmischung beruht die imposante Wirkung der Musik in dieser Kantate auf der frischen thematischen Erfindung, die sich mit Vorliebe an ganz einfache volkstümliche Motive hält und mit zuweilen primitiven Mitteln, einzelnen, in Pausen hineingesetzten Akkorden z. B., außerordentlich spannt. In allen dem steht Bach noch auf dem alten Arnstädter Boden, aber erstaunlich gewachsen. Dazu kommen nun die Früchte der Lübecker Studien. Bach nutzt sein Gedankenmaterial viel entschiedener aus als früher, hauptsächlich durch Anwendung der Fugenform in den Chören und Ensemblesätzen, er zieht zweitens den Choral in den Entwurf seiner Kantate in einer innig poetischen Art herein. In dem Duett »Ich bin nun achtzig Jahr« tritt zu dem Tenor der Sopran mit der variierten Melodie von »O Gott, du frommer Gott« schon so sinnig hinzu, wie die schönsten Beispiele des Weihnachtsoratoriums das Gemeindelied mit dem Kunstgesang verbinden. Aber die Hauptsache an der Mühlhausener Ratswahlkantate ist die, daß in ihr Stücke stehen, wie sie nur Bach geschrieben hat. Der ihm eigene Tiefsinn kommt sofort in einzelnen Episoden des ersten Chors zum Vorschein. Der Text lautet: »Gott

ist mein König von alters her«. Da jubelt's bei »Gott ist mein König«, bei »von alters her« wird der Ton schwermütig. Das ist nun stilistisch oder logisch nicht ganz einwandfrei, aber es ist eminent Bachisch. Das Wort vom Alter zündet sofort in seiner Phantasie und ruft den Meister der Melancholie auf den Plan. Zwei Sätze sind es, deren Texte ihm erlaubten, sich als solcher voll auszusprechen, die Baßarie: »Tag und Nacht ist dein« und der Chor: »Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltaube«. Sie gehören zu den schönsten Kantatensätzen Bachs überhaupt, und die ganze Mühlhausener Ratswahlkantate ragt aus der Kantatenkomposition der Zeit, obwohl sie an Spuren jugendlicher Überschwenglichkeit reich ist, als eins der gehaltvollsten und eigentümlichsten Werke hervor.

Ratswahlkantaten und ähnliche Festkantaten wurden vom Komponisten der Behörde überreicht und in einzelnen Städten von dieser, vorausgesetzt, daß sie besonders gefallen hatten, zum Druck befördert. Der Mühlhausener Rat ließ die Bachsche Kantate drucken. Es ist der einzige alte Kantatendruck, den wir von Bach haben; die übrigen 300, auch die bedeutendsten, blieben Manuskript. Es mag aber gleich hier erwähnt werden, daß wir zu sentimental verfahren, wenn wir darin eine Verkennung und Zurücksetzung Bachs sehen. Es wurden im 17. und 18. Jahrhundert überhaupt keine Kirchenkantaten gedruckt, und es konnten keine gedruckt werden, einmal weil sie in der Mehrzahl mit ganz lokalen Mitteln und Besetzungsverhältnissen rechneten, zum anderen deshalb, weil die Choräle, die sie anwendeten, in der Regel schon im Nachbarort abweichende Fassung hatten.

Wieviel Bach in Mühlhausen Kantaten geschrieben hat, ist nicht festzustellen. Er scheint auch für die Umgegend und ihre Dorfkirchen, die ebenfalls auf ihre regelmäßige Sonntagskantate hielten, mit komponiert zu haben. Spitta hat Anfang der siebziger Jahre in Langula (bei Mühlhausen) eine weitere Bachsche Kantate: »Meine Seele soll Gott loben« gefunden und im I. Band seiner Biographie beschrieben. Sie ist inzwischen wieder verschwunden. Eine dritte, die Trauungskantate »Der Herr denket an uns« (B. G. 13, S. 73), die ebenfalls in die Mühlhauser Zeit verlegt wird, wäre, wenn die Datierung feststände, ein ungemein wichtiges Dokument für Bachs rasche Entwickelung. Denn hier ist der Bach der späteren Zeit schon ganz fertig, in seiner Größe und auch in seinen Eigenheiten, insbesondere in seiner Stimmentechnik und in seiner Grammatik. Alles strengste Polyphonie; auch die Orchesterinstrumente sind hier in das Gewebe der Fugen und Imitationen mit hineingezogen, das

Antiphonieren und Konzertieren hat aufgehört, die Themen zeigen die Ruhe und freie Behandlung der kleinen Dissonanzen, die Bach eigentümlich ist. Aber auch die Schattenseite der Bachschen Gesangsmusik ist da: der instrumentale Charakter der Solostimmen.

Sehr groß kann die Zahl der Mühlhausener Kantaten nicht gewesen sein, denn Bach gab seine Stelle nach einem Jahr bereits auf. Das Entlassungsgesuch vom 25. Juni 1708 läßt die Gründe deutlich merken. Er war, frisch verheiratet und arbeitsfreudig, nach Mühlhausen gekommen, um die Kirchenmusik, die sich vor der der umliegenden Dörfer verstecken mußte, zu heben, zu »regulieren«, wie er sich ausdrückt. Daran war er durch »Widrigkeiten« verhindert worden. Das Gesuch erwähnt Ausfälle in den zugesicherten Einnahmen; worin die Widrigkeiten im übrigen bestanden, das läßt sich wenigstens zum Teil vermuten. Mühlhausen war ein Sitz der Pietisten geworden, und wenn auch Bachs eigener Pfarrer, der Magister Eilmar, ihnen widerstand, so waren sie doch auch in der Blasiusgemeinde einflußreich geworden. Das bedeutete aber Kunstfeindschaft und Niedergang der Musik. In welchem Grade, das zeigt die Geschichte der musikalischen Liturgie in der protestantischen Kirche. Aus ihr, die vorher jene Blüte erreicht hatte, die der Kantatenreichtum des 18. Jahrhunderts noch heute deutlich zeigt, ist durch Pietisten und Rationalisten in kürzester Zeit ein sinnloser Trümmerhaufen geworden. Dafür war Bach nicht zu haben. Er hat pietistische Texte in schwerer Menge komponiert, weil keine anderen da waren, aber er stand mit nichten auf ihrer Seite.

Außer dem Entlassungsgesuch haben wir von Bachs Wirksamkeit in Mühlhausen nur noch ein zweites Dokument erhalten. Das ist die von Bach gefertigte Disposition für die Reparatur der Orgel in der St. Blasiuskirche. In ihr finden sich zwei Sätze von allgemein musikgeschichtlichem Interesse. Der eine verlangt für das neue Brustpositiv (= 3. Manual) ein »Stillgedackt, so da vollkommen zur Musik akkordiert«. Mit der »Musik« ist hier die sonntägliche Kantate, die Hauptmusik des Gottesdienstes gemeint. In ihren Chören spielte außer dem Orchester auch die Orgel mit, aber nicht etwa mit starken und vordringlichen Stimmen, sondern eben mit einem »Stillgedackt«, einem einfachen, mäßig lauten 8 Fuß-Register, das noch dazu nicht aus Metall- sondern aus Holzpfeifen bestehen sollte.

Der andere Satz weist für das Pedal ein Glockenspiel von 26 vierfüßigen Glocken mit dem Bemerken an, daß die Herren Eingepfarrten dieses Register ausdrücklich begehrten, und daß sie für

die Kosten aufkommen würden. Der Fall zeigt also, wie beliebt die Glockenspiele vor 200 Jahren nicht bloß als Turmmusik, sondern auch auf den Orgeln waren. Da fand man sie vor 40 Jahren noch hie und da in einer norddeutschen Stadt, heute auch da nicht mehr. Sie gehören wesentlich mit ins Bild von der Klangfreude hinein, die das Volk ehemals auch in die Kirche brachte, und der der Organist gern beim Ausgang des Gottesdienstes Rechnung trug. Die Glockenspiele der Orgeln sind aber gelegentlich auch für die höhere Kunst benutzt worden. Händel baut in seinem »Saul« nicht bloß die große Begrüßungsszene des David, sondern das ganze Drama über ein solches Glöckchenspiel (Carillons) auf, auch Seb. Bach hat mit ihm eine seiner beliebtesten Kantaten (»Schlage doch, gewünschte Stunde«) gewürzt. Die Orgel, die er in Weimar zu spielen hatte, war ebenfalls mit einem Glockenspiel versehen.

Weimar war der Ort, an den Bach von Mühlhausen übersiedelte. Sein früherer Dienstherr, der Prinz Johann Ernst, war (1707) gestorben, Bach trat jetzt in die Kapelle des regierenden Herzogs Wilhelm Ernst als Hoforganist und Kammermusikus mit Bezügen ein, die nach Höhe und Sicherheit gegen Mühlhausen — wie das Entlassungsgesuch bemerkt — eine beträchtliche Verbesserung waren. Sie begannen mit 156 Gulden und stiegen, als Bach 1714 zum Konzertmeister ernannt wurde, auf 225 Gulden und ein Deputat von drei Klaftern Floßholz. Weimar zählte damals 5000 Einwohner. Auch für die Musik waren nur geringe Mittel vorhanden, aber man wußte sich an den kleinen Residenzen zu helfen. Wie, das zeigt ein Blick in den Etat, den sogenannten »Beamtenstaat« der Weimarischen Hofkapelle aus dem Jahre 1700. Er lautet: Magdalena Elis. Döberichtin, Christine (Elis.) Döberichtin, Justine (Elis.) Döberichtin, Sängerinnen. Joh. Sam. Drese, Kapellmeister, Georg Christ. Stratner, Vizekapellmeister, Emanuel Waldige, Falsettist und Pagenhofmeister, Friedr. Bang, Altist und Prinzen-Informator, Peter Martini, Altist, Joh. Döberitz, Tenorist, Gottfr. Thiele, Bassist, Christ. Alt, Bassist, Joh. Effler, Organist, Paul Westhoff, Violinist und Kammersekretarius, Georg Hoffmann, Violinist, Christoph Fischer, Fagottist und Gerichtsinspektor für Kermsdorf, Andreas Ehrbach, Violinist, Andreas Westphal, Organist, Martin Buchspieß, Hoffourier und Trompeter, Christoph Heiniger, Kammerfourier und Trompeter, Martin Fahr, Georg Beumelburg, Wendelin Eichenberg, Martin Fichtel, Diedrich Decker, sämtlich Trompeter, und Andreas Nikol, Pauker.

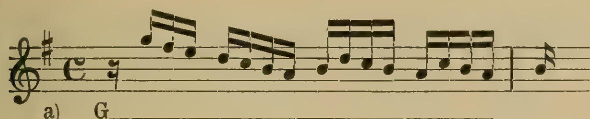
Man ersieht daraus: wer von den unteren und mittleren Hofbeamten musikalisch war, wurde für die Kapelle mit verwendet.

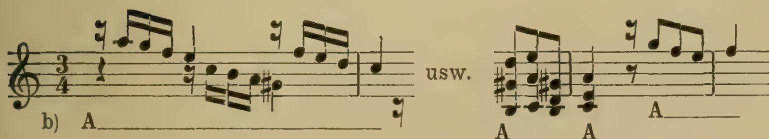
In der Regel spielten auch die Sänger jeder ein Instrument, und die Spieler beherrschten neben ihrem Hauptinstrument noch ein oder mehrere Nebeninstrumente, so wie das heute noch in den Militärkapellen und auch in den kleineren Zivilkapellen verlangt wird. Verstärkt wurde die etatsmäßige Kapellbesetzung noch durch ein halbes Dutzend Knaben aus dem Lyzeum, für besondere Fälle stand auch noch der Stadtmusikus mit seinen Gehilfen und Lehrlingen zur Verfügung.

Die Tätigkeit der Weimarischen Kapelle erstreckte sich über alle Fächer des damaligen Musikbetriebs; nur die Oper, in der man früher mit den norddeutschen Residenzen und mit Hamburg zur deutschnationalen Richtung gehalten und unter anderem Werke Agostino Steffanis aufgeführt hatte, war in der letzten Zeit eingeschlafen. Dagegen hielt Herzog Wilhelm auf die Maskeraden und Wirtschaften, die von Versailles aus an die deutschen Höfe gedrungen waren, und auf die kleinen im Freien gedeihenden Ableger des Musikdramas. »Sein Gehör« — so wird in einem Lebensabriß berichtet — »belustigten zuweilen 16 in Heyduckenhabit gekleidete wohlabgerichtete Musikanten.« Sehr wohl möglich, daß Bach bei diesen Mummereien hat mitspielen, und noch wahrscheinlicher, daß er dafür hat komponieren müssen. Erhalten hat sich allerdings davon nur die sogenannte Jagdkantate, die Herzog Wilhelm im Jahre 1716 zum Geburtstag seines Freundes, des Herzogs Christian von Weißenfels, im dortigen Schloß am Schluß einer großen Prunkjagd von seiner Kapelle aufführen ließ. Es ist die früheste von Bachs weltlichen Kantaten, aber noch nicht wie diese »Dramma per musica« betitelt. Der dramatische Hergang ist sehr kurz: Diana kommt und preist die Reize der Jagd, ihr Endymion tritt hinzu und beklagt sich über Vernachlässigung. Sie gibt das zu, aber mit der Begründung: heute, am Geburtstag des »teuren Christian« müsse dieser allen anderen vorgehen. Das sieht Endymion sofort ein: Gratulationsduett, Arien, Chöre! Bach hat die Musik dieser Jagdkantate später wiederholt für andere weltliche Gelegenheitskantaten verwendet, schließlich auch zwei von ihren Arien für die kirchliche Pfingstkantate: »Also hat Gott die Welt geliebt«. Die von dort aus weitbekannt gewordene Sopranarie »Mein gläubiges Herze, frohlocke, sing, scherze« singt in der Jagdkantate Pales, eine Hirtin, auf den Text: »Weil die wollenreiche Herde durch dies weit gepriesne Feld«, allerdings von der Kirchenfassung stark abweichend. Übrigens verdient die ganze Jagdkantate (B. G. 29, 3 u. ff.) wegen ihres starken Naturtones, für den besonders die Hörner eintreten, mehr gekannt zu sein, als das der Fall ist.

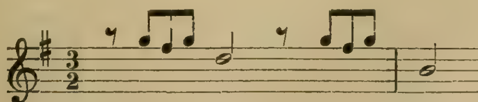
Es ist auffällig, daß wir aus Bachs Weimarer Zeit nicht mehr solcher musikdramatischer Bagatellen besitzen, ebenso vermissen wir Orchestersuiten, die sonst überall in Menge komponiert und für Serenaden und für die ähnlichen Gelegenheiten verbraucht wurden, die unter dem Namen »Aufwartungen« einen Hauptteil des Kapelldienstes bildeten.

Die erhaltenen Weimarischen Kompositionen Bachs spiegeln die Vielseitigkeit seiner dortigen Stellung wider. Der Hauptteil fällt auf den Hoforganisten. Das Wohlgefallen an seinem Spiel hatte zur Berufung geführt, und es feuerte ihn — nach der Versicherung des Nekrologs — auch fortdauernd an, alles mögliche in der Kunst, die Orgel zu handhaben, zu versuchen. »Hier hat er« — sagt die genannte Quelle — »die meisten seiner Orgelstücke gesetzt.« Die Weimarischen Orgelkompositionen füllen mehr als zwei volle Jahrgänge der großen Bach-Ausgabe. Der 38. Band besteht ganz aus solchen Arbeiten, der 15. zum großen Teil, der Rest ist auf den 3. und 25. Band verteilt. Die überwiegende Mehrzahl der großen und größten Orgelkompositionen Bachs, die wir heute als klassisch bezeichnen, und an denen wir das Gleichgewicht von Virtuosität und dichterischem Gehalt bewundern, ist in Weimar entstanden. Von den Tokkaten gehören die dorische und die C-dur-Tokkata hierher, es gehört hierher auch die Passacaglia. Von den großen selbständigen Präludien ohne Fuge sind Weimarische Kompositionen das in G-dur (38,85) und in A-moll (38,89):

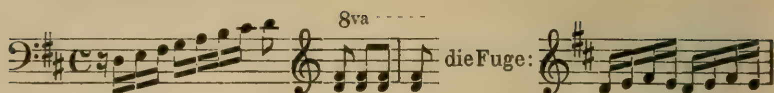




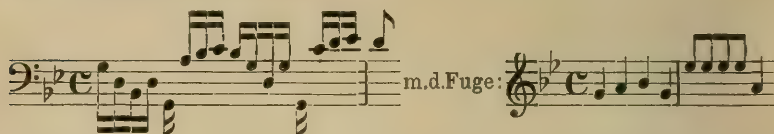
Von den Präludien mit Fugen mögen als die bekanntesten angeführt werden das G-dur-Stück (38,9):



das D-dur-Stück (15,88)



das G-moll-Stück (15,112)



schließlich noch die durch Liszts Arrangement zu besonderer Verbreitung gekommene A-moll-Fuge (sicher nur das Präludium). Von den bedeutendsten Stücken mittleren Umfangs sind in Weimar entstanden die bekannte G-moll-Fuge (15,177) und das Präludium mit Fuge in E-moll (15,236). Dieses nur zwei Seiten füllende E-moll-Präludium darf dreist als eine der allergewichtigsten Kompositionen Bachs bezeichnet werden. Unter den Orgelstücken wenigstens gibt es kein zweites, das in einen knappen Raum eine solche Fülle von Gedanken und Stimmungen faßt, das eine so mächtige, gewaltige und schwere Seelenbewegung in einen so geregelten Fluß zusammendrängt und die heterogensten Stilelemente ganz natürlich und wie selbstverständlich aneinanderschließt. Die rasche Entwickelung Bachs, die in der Kantate aus dem Vergleich zwischen der Mühlhausener Ratswahlkantate »Gott ist mein König« und der Trauungskantate »Der Herr denket an uns« in die Augen sprang, wiederholt sich nun in der Orgelkomposition. Nur ist der Sprung, mit dem er hier in Weimar zum Meister wird, noch größer und unvermittelter. Die äußerliche Richtung, die in den Mühlhausener Orgelstücken hervortrat, zeigt sich hier nur noch einmal: es ist Präludium und Fuge in C-dur (15,81) mit dem langen Pedalsolo im Präludium



das ein Bild freudiger Aufregung zu geben sucht. Die Fuge führt diese Aufgabe mit dem atemlosen Thema



weiter. In allen übrigen Stücken tritt der Virtuos zurück und steht mit den Buxtehudeschen Spieleffekten im Dienst des Tondichters. Die formelle Reife ist vollendet, die späteren Leipziger Kompositionen unterscheiden sich von den Weimarischen einzig durch ein geistiges Element, durch den Bachschen Zug von Ernst und Schwermut. In Weimar hat Bach als ausgesprochener Optimist komponiert, auch die Rücksicht auf den zuhörenden Hof, der in erster Linie das Publikum dieser Orgelfantasien bildete, drängte zu freudigen und glänzenden Bildern.

Wie in Arnstadt und Mühlhausen wurde Bach auch in Weimar dienstlich zur Komposition von Kirchenkantaten angehalten. Vermutlich hatte hier Bach dem alten Kapellmeister Drese auszuhelfen; das geschah in den ersten Jahren nur ab und zu, nach seiner Ernennung zum Konzertmeister im Jahre 1714 häufiger. Im ganzen sind 19 Kirchenkantaten aus der Weimarischen Zeit erhalten, nämlich folgende: 1. Nach dir, Herr, verlanget mich; 2. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut; 3. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit; 4. Uns ist ein Kind geboren; 5. Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt; 6. Ich weiß, daß mein Erlöser lebt; 7. Nun komm, der Heiden Heiland; 8. Wer mich liebt, der wird mein Wort halten; 9. Ich hatte viel Bekümmernis; 10. Himmelskönig, sei willkommen; 11. Der Himmel lacht, die Erde jubiliert; 12. Barmherziges Herze der ewigen Liebe; 13. Komm, du süße Todesstunde; 14. Ach, ich sehe, da ich jetzt zur Hochzeit gehe; 15. Nur Jedem das Seine; 16. Bereitet die Wege; 17. Tritt auf die Glaubensbahn; 18. Mein Gott, wie lang, ach lange; 19. Alles was von Gott geboren. Dazu kommen noch die neuerdings aufgefundene »Mein Herze schwimmt in Blut« und die beiden Kantaten »Wachet, betet«, und »Herz und Mund und Tat und Leben«, die später in Leipzig umgearbeitet worden sind, ohne daß wir wissen, was von der ursprünglichen Fassung geblieben ist. Ähnlich verhält sich's mit der Nummer 19: »Alles was von Gott geboren«, sie ist später in die große Reformationskantate »Ein feste Burg ist unser Gott« aufgenommen worden. Aber hier können wir feststellen, was hinzugekommen ist: es sind die großen Choralbearbeitungen für Chor. Das Verhältnis zum Choral ist der einzige Punkt, in dem die Weimarer Kirchenkantaten hinter den besten Leipziger zurückstehen. Nach den großen Choralparaphrasen für Chor, die später die Bachschen Arbeiten markieren, und zu denen am Anfang des 18. Jahrhunderts andere Komponisten, Kuhnau und Zachau namentlich, bedeutende Ansätze bringen, sucht man in den Weimarer Arbeiten Bachs vergeblich. Sie sind in der ganz über-

wiegenden Mehrzahl sogenannte Solokantaten, auf kleine Mittel, wie sie Weimar bot, zugeschnitten und dadurch auch noch heute eminent brauchbar. Es ist eine Aufgabe der geistlichen Konzerte, die Gattung der Solokantate wieder bekannt zu machen, dann läßt sich auch hoffen, daß sie in der Liturgie wieder verwendet wird.

Die kirchliche Kantate erfuhr während Bachs Aufenthalt in Weimar eine mächtige Entwickelung. Das 17. Jahrhundert kannte nur Texte, die in der Hauptsache der Bibel entnommen und spärlich mit Gesangbuchversen erweitert waren. Auf solche Texte hat Bach seine Arnstädter und Mühlhausener Kantaten und auch noch seine ersten drei Weimarischen Kantaten komponiert. Da drang aber am Anfang des 18. Jahrhunderts auch in die Kirchenmusik Opernluft hinein: die Passion wurde vollständig zu einem realistischen Theaterstück, und auch für die Kantate verlangte man dramatische Anklänge, mindestens Rezitativ und Arien in der beliebten dreiteiligen Form. Dieser Forderung entsprach Erdmann Neumeister in Hamburg mit mehreren Bänden von Kantatendichtungen und fand bald zahlreiche Schüler und Nachfolger, Hunold in Hamburg, Picander in Leipzig, als einen der begabtesten den Weimarer Salomo Franck. Solche neumodische Neumeistersche Texte liegen den Weimarer Kantaten vom vierten bis zum achten Stück zugrunde, von da bis zum Schluß folgen Francksche. Zur Vertiefung in die Poesie des Chorals boten sie keine Gelegenheit. Wir müssen aber auch hier staunen, wie eigen und meisterlich sich Bach mit den gestellten neuen Aufgaben abfand. Der ihm eigene überschwengliche Rezitativstil ist bereits in Weimar voll entwickelt, an den bilderreichen Arientexten übt er seine musikalische Phantasie im Malen, die Weimarer Kantaten sind voll von kleinen, sinnigen Zügen, mit denen Menschenstimmen und Instrumente die Anregungen des Textes in plastische Motive und Figuren übertragen. Dabei verliert er sich nicht ins Spielerische und Profane, sondern bleibt im kirchlichen Geist. Wie er aber den vertrat, dessen ist das stärkste Weimarische Zeugnis die Chorkantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«, der sogenannte Actus tragicus, der 1711 zur Beisetzung des Rektors der Lateinschule, namens Philipp Großgebauer, komponiert, mit Recht heute zu den schönsten Kantaten Bachs gerechnet wird. Er gehört nach Text und Form noch zur alten Mode, aber im tiefsinnig kirchlichen Wesen unterscheidet er sich von den späteren Weimarer Kantaten nicht.

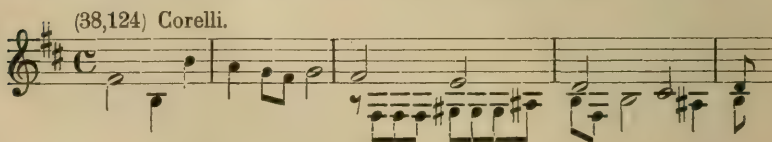
Als Komponist von Orgelstücken und Kantaten schreitet also Bach in Weimar alte Bahnen bewunderungswürdig aufwärts. Seine

Stellung wird eben für ihn dadurch besonders wichtig, daß sie ihn auch auf Pfade führte, die er bis dahin noch nicht betreten hatte. Am Weimarer Hofe war die italienische Kammermusik sehr beliebt, die Bach noch nicht kannte. Da ward er von neuem zum Schüler und studierte. Insbesondere war es das italienische Kammerkonzert, das er sich zu eigen machte. Die Italiener, die auch das Konzert als Sammelplatz für instrumentales Solospiel und Chorspiel eingeführt haben, unterschieden Kirchenkonzert und Kammerkonzert. Das Kirchenkonzert, das man am bequemsten an den Werken Corellis studiert, besteht aus zwei Hauptsätzen, von denen jeder auf einen langsamen feierlichen Anfang, wie auf ein Adagio, einen bewegten Schluß, ein Allegro folgen läßt. Der kirchlichen Verwendung entsprechend stellt also das Kirchenkonzert den ernsten Ton voran. Das Kammerkonzert der Italiener deckt sich anfangs vollständig mit der deutschen und französischen Suite. Es besteht aus einer willkürlichen Anzahl von Tanz- und Liedsätzen. Durch Vivaldi erfährt es eine Reform und schließt sich an die Scarlattische Opernsinfonie an, baut also ein für allemal in drei Sätzen mit der Folge Allegro, Adagio, Allegro auf. Das Kirchenkonzert scheint Bach fremd geblieben zu sein, das Vivaldische Kammerkonzert hingegen hat er sich gründlich zu eigen gemacht und später alle seine eigenen Konzerte in Vivaldischer Form gehalten. In Weimar scheint er auf selbständige Arbeiten noch verzichtet und sich aufs Studieren beschränkt zu haben. Doch nahmen auch diese Studien nach der Art der Zeit sofort einen produktiven Charakter an. Bach übertrug Konzerte Vivaldis und seiner Schule aus der Originalgestalt, bei der eine Solovioline mit dem Orchester konzertiert, in die Form von reinen Klavier- und Orgelstücken, er gab sie in Klavier- und Orgelarrangements wieder. Solche »Klavierkonzerte nach Vivaldi« (wie Bachs Titel lautet) bringt die Bachausgabe 16, Orgelkonzerte nach Vivaldi vier. Diese Zahlen sind indessen falsch. Neue Untersuchungen haben ergeben, daß unter den Klavierkonzerten sich auch Kompositionen von Benedetto Marcello und von anderen, auch deutschen Komponisten finden. Von den vier Orgelkonzerten kommen nur zwei auf Vivaldi; die anderen beiden sind Kompositionen des Weimarischen Prinzen Johann Ernst, eines Sohnes jenes Johann Ernst, in dessen Kapelle Bach im Jahre 1703 gedient hatte. Dieser junge Johann Ernst war ein sattelfester Musiker, Mattheson erwähnt ihn rühmlich, und Telemann hat aus dem Nachlaß sechs Violinkonzerte des Prinzen in Druck gebracht. Ihn müssen wir uns als die Seele der Kammermusikpflege in der Weimarischen Kapelle zu Bachs Zeit denken.

Zur Gruppe der Übertragungen ist auch das sogenannte italienische Konzert Bachs für Pianoforte hinzuzurechnen. Der langsame Mittelsatz weist zu deutlich auf die Abkunft von einem Violinsolo. Keineswegs steht dieses italienische Konzert Bachs vereinzelt da. Die Darmstädter Bibliothek enthält unter verschiedenen Autornamen zahlreiche Seitenstücke mit der Bemerkung »Concerto in gusto italiano, in maniera italiana«; einzelne lassen über die Entstehungsgeschichte gar keinen Zweifel. Da ist z. B. in den Bässen vom Original her noch die Bezeichnung pizzicato hängen geblieben. Diese italienischen Konzerte sind Klavierauszüge und leiten zur Klaviersonate hinüber. Bach hat in der Weimarer Zeit den dreisätzigen Aufbau des Vivaldischen Konzerts noch weiter auszunützen gesucht. Der vorhin genannten Orgeltokkata in C merkt man dieses Muster in dem die Einleitung von der Fuge trennenden Adagio an; geradeso ist auch die G-dur-Tokkata für Klavier (36,63) gestaltet. Aus seinem Präludium und Fuge in D-dur für Orgel hat er später durch Einschiebung eines langsamen Satzes das 5. Brandenburgische Konzert gemacht. Bach blieb aber nicht bei Vivaldi und dem Kammerkonzert stehen, sondern erweiterte seine italienischen Studien auf italienische Instrumentalmusik überhaupt. Da hat er vor allem sich mit Frescobaldi, dem ersten Klassiker der Orgelkomposition, bekannt gemacht. Die Canzone (38,136) und die Allabrevefuge in D-dur (38,131) beweisen das mit ihrem gesangmäßigen Stil. Dann gibt es eine Fuge (38,94) mit der Überschrift: Thema Legrenzianum:



Über einer anderen steht: nach einem Thema von Corelli:

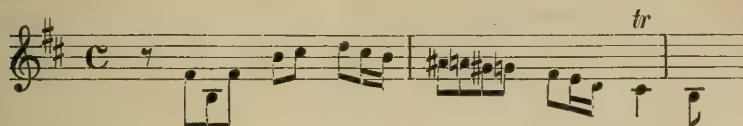


Die bestimmte Quelle für Legrenzi läßt sich nicht angeben, bei Corelli ist sie die Nr. 4 seines opus 3 (Zwölf dreistimmige Kirchensonaten). Auch Corelli hat über das Thema eine Fuge geschrieben. Sie ist 39 Takte lang, die Bachsche über 100. Für zwei Wei-

marer Klavierfugen in A-dur und H-moll (36,173 und 36,178) nahm Bach die Themen:



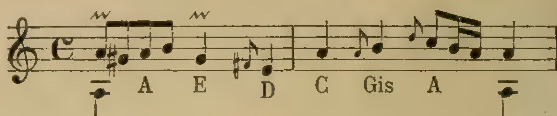
und



aus dem opus 1, einem Heft dreistimmiger Sonaten, des Tommaso Albinoni. Diesem in der Geschichte des Konzerts und der Sonate sehr bedeutenden, auch als Opernkomponist angesehenen Venetianer, der sich auf seinen gedruckten Werken vornehm als Dilettant bezeichnet, ist Bach treu geblieben. Das große Magnificat in D zeigt, daß er auch Albinonische Kirchenmusik studiert hat, seine Leipziger Schüler bekamen zur Übung im Generalbaßspiel Albinonische Bässe.

Es ist nun interessant, zu beobachten, wie sich Bach den verschiedenen italienischen Vorlagen gegenüber verhält. Bei den italienischen Konzerten Vivaldis und seiner Genossen beschränkt er sich im wesentlichen auf eine getreue Übertragung. Das Original wird namentlich in den langsamen Sätzen hier und da harmonisch etwas durch eingeschobene Dissonanzen vertieft und gehoben; Bach erhöht den Ausdruck der Melodiestimmen durch Einfügung der wesentlichen Manieren oder doch der dem Spieler überlassenen Kadenzen, aber die Ideen und den Ideengang Vivaldis tastet er nicht an. Er steht dem italienischen Konzert als Schüler gegenüber. Ganz anders, wenn er mit den Italienern als Fugenkomponisten zu tun hat. Da zeigt er eigentlichen Respekt nur vor Frescobaldi, weil der ihm etwas Neues bietet: Fugensätze von einem eigenen, ernsten, an den Kirchengesang erinnernden Ton. Den bildet er möglichst treffend nach, läßt's aber bei wenigen Studien bewenden, bleibende Spuren hat Frescobaldi in Bachs Stil nicht hinterlassen. Legrenzis, Corellis und Albinonis Fugen aber hat Bach geradenwegs korrigiert und ihre Themen hauptsächlich dazu benutzt zu zeigen, daß sich ihnen ohne Gewaltsamkeit viel mehr abgewinnen läßt, als die Italiener bieten. Bach ist hier ähnlich verfahren wie Händel, wenn er aus kleinen Arbeiten des Stradella und Erba die großartigen Chorszenen seines Israel herausholte.

Das letzte und nicht geringste Stück der italienischen Studien bildet ein Variationenzyklus, der den Titel trägt: »Aria variata alla maniera italiana« (A-moll, 36,203). Zugrunde liegt ein zweiteiliges Lied mit dem Anfang:



das in zehn Veränderungen vorübergeführt wird, die nach Art der italienischen Violinvariationen namentlich durch die Verschiedenheit der rhythmischen Typen wirken. Bach hat ihnen aber Charakterbilder abgewonnen, die an sich und durch ihre Folge fesseln und auch durch die berühmten Goldbergvariationen in ihrem Wert nicht beeinträchtigt werden.

Eine Suite für Klavier aus F-dur (36, S. 14) stellt an die Spitze der fünf reizenden fröhlichen Sätze das erste, dazu aber nicht das einzigemal in der großen Menge Bachscher Klaviersuiten eine Ouvertüre, die nach einer feierlichen Einleitung in eine naiv lustige, rasche Fuge übergeht. Sie hat also die Anlage der Muffatschen Orchestersuite und weist darauf hin, daß Bach in der Weimarischen Zeit sich von neuem mit französischer Musik beschäftigt hat.

Bei diesen umfassenden und wichtigen Studien hatte Bach in Weimar einen Genossen, vielleicht einen Mentor, an dem dortigen Organisten der Stadtkirche, Johann Gottfried Walther. Walther (1684 zu Erfurt geboren, 1748 zu Weimar gestorben) gehört im besten Sinn des Wortes unter die gelehrten Musiker der älteren Zeit. Er ist der Verfasser des ältesten deutschen Musiklexikons; 1732 erschienen, ist es noch jetzt für die Biographie des 18. Jahrhunderts unentbehrlich. Ebenso hat er der heutigen Musikgeschichte durch seine großen, fünf Foliobände füllenden handschriftlichen Sammlungen genützt. In diesen trug er zunächst das Beste zusammen, was seine Zeit im Orgelchoral bot, daneben enthalten sie aber auch 13 Arrangements italienischer Konzerte von Albinoni, Manzia, Gentili, Torelli, Taglietti, Gregori, Megk und anderen Komponisten, sie enthalten drittens eigene Kompositionen Walthers, unter ihnen ähnliche Bearbeitungen Corellischer Themen, wie wir sie bei Bach gefunden haben. So tritt uns in Walther der gleiche Bildungstrieb entgegen, der Bach beseelte, aber wissenschaftlich, durch eine eminent praktische Geschichtsorientierung reguliert. Für Bach war ein reger Verkehr mit diesem bedeutenden Kollegen schon dadurch gegeben, daß sie nahe verwandt waren,

die Mütter beider entstammten der Lämmerhirtschen Familie. Bach hat bei Walthers ältestem Sohne Pate gestanden, und ziemlich glaubhaft verbürgte Anekdoten berichten, daß wenigstens die längste Zeit zwischen den Vettern ein freundschaftliches und vertrautes Verhältnis bestand, bei dem Walther vielfach der gebende Teil war. Eines Morgens lud er, wie Forkel erzählt, Bach, der behauptet hatte, alles unversehens vom Blatt spielen zu können, zum Frühstück zu sich und legte auf das Klavierpult neben anderen Stücken auch ein schwierigeres, das für den ersten Blick aber sehr leicht und unbedeutend aussah. Bach kam und ging, wie gewohnt, gleich zum Instrument um zu spielen und durchzusehen, was da war. Nach einigen Minuten war Bach, während Walther im Nebenzimmer sich an den Tellern zu schaffen machte, auch an das Vexierstück gekommen, fing an, blieb aber bald stecken. Er fing nochmals an und blieb nochmals stecken und lief nun auf Walther mit dem Geständnis zu: Nein, man kann doch nicht alles wegspielen, es ist nicht möglich.

Walther kommt für Bachs Entwickelung aber auch als Komponist in Betracht. Als solcher ist er bei den Organisten nie ganz in Vergessenheit geraten, bis in die neueste Zeit haben alle Anthologien, Körner und Ritter namentlich, immer wieder Walthersche Orgelchoräle gebracht. Doch aber hat er hinter Bach stark zurückgestanden. Da belehren nun jetzt die »Denkmäler deutscher Tonkunst« mit einem Doppelband Waltherscher Orgelkompositionen (weit über 100 Nummern), daß Walther doch etwas Eigenes zu bedeuten hat und zu den Größen seines Gebietes gehört. Das hat früher schon Mattheson sagen wollen, wenn er Walther den zweiten, wenn nicht an Kunst den ersten Pachelbel nennt. Nur segelt er durchaus nicht nur, wie Spitta meint, im Schlepptau Pachelbels, sondern er hat von der Schule Pachelbels aus den Stil des Orgelchorals und besonders die Choralvariation bedeutend erweitert mit südländischen Elementen sowohl als mit niederländischen, ganz ähnlich wie Bach selbst. Der Unterschied zwischen beiden liegt formell darin, daß Bach mehr zum Norden, Walther mehr zum Süden neigt. Gewiß ist Bach auch die tiefere und reichere Natur. Aber die Seite, auf der er von Walther lernen konnte, das war die leichte und fließende Handhabung schwierigster Satzkünste: die Fugen sind bei Walther in allen Spielarten nur so hingestreut, Kanons nebenbei dreingegeben, und dabei merkt man den Kompositionen den schweren Stil gar nicht an: die Musik fließt glatt hin und klingt ganz kunstlos. Bach war auf diesem Feld als Meister geboren, aber der Umgang mit Walther mußte ihn dazu führen,

der systematischen Ausbildung von frischem gesteigerte Aufmerksamkeit zu schenken. Wir wissen, daß er mit dem Vetter in fliegenden Blättern, gewissermaßen in Billett- und Briefform Kanons austauschte, und wir sehen, daß er in seinen Orgelkompositionen während der Weimarer Zeit immer schwierigere kontrapunktische Probleme aufsucht. Die Doppelfugen und Tripelfugen z. B. mehren sich. Dann ist Walthers Einfluß auf Bach auch nach der kompositionstechnischen Seite stark gewesen. Sein Name ist also in die Bachsche Kunst tief und zwiefach hineingeflochten. Weder die Konzerte Bachs noch seine »Kunst der Fuge« sind ohne Walther zu denken.

Außer mit Walther hat Bach in Weimar noch mit Georg Theodor Reineccius, der Kantor der Stadtkirche und Tertius am Gymnasium war, näher verkehrt. Reineccius steht 1713 bei Bachschen Zwillingen Gevatter. Reineccius, ein Mann von umfassender Bildung, hat 1700 einen ganzen Jahrgang Kantatendichtungen über Evangelientexte drucken lassen; die einzige von ihm erhaltene Komposition, eine große doppelchörige Motette: »Preise, Jerusalem, den Herrn«, hebt sich von der damaligen Thüringer Musik dadurch ganz scharf ab, daß sie in der ruhigen Themenbildung, in der einfach klaren Gruppierung der Sätze deutlich italienische Schule zeigt. Darnach liegt es nahe, Walthers und folglich auch Bachs italienische Studien auf Reineccius, den ältesten der drei Musiker, zurückzuführen.

Durch Reineccius wird Bach auch mit Johann Matthias Geßner' der 1715 als Konrektor an das Weimarische Gymnasium kam, zusammengebracht worden sein. Der musikliebende Philologe faßte zu dem Künstler schnell eine herzliche Freundschaft und setzte ihm später als Bachs Leipziger Rektor in seiner Ausgabe des Quintilian ein literarisches Denkmal.

Auf den Weimarer Freundeskreis Bachs lassen die Taufregister der Stadtkirche noch manches hübsche Licht fallen. Unter den Paten seiner schnell wachsenden Kinderschar sind wiederholt Mühlhausener Honoratioren, der Superintendent Eilmar, der Ratsherr Dr. Meckbach, der spezielle Mühlhausener Musiksenator. Aber auch Telemann, der angesehenste deutsche Musiker des 18. Jahrhunderts, hat eine Tochter Bachs aus der Taufe heben helfen. Bach wird diese einflußreiche Bekanntschaft vermutlich in Weimar gemacht haben, da Telemann nach seiner Eisenacher Kapellmeisterzeit in Frankfurt und in Hamburg immer noch in außerordentlichen Diensten des Weimarer Hofes blieb.

Unter den Weimarer Kompositionen Bachs macht sich eine

Gruppe von Orgel- und Klavierkompositionen dadurch besonders bemerkbar, daß sie ausgesprochenen Unterrichtszwecken dient. Das Hauptstück sind die »Acht kleinen Präludien und Fugen für Orgel« (38. Jahrg. S. 23 ff.), die noch heute zum Pensum jedes Orgelschülers gehören. Sie zeigen, daß Bach in Weimar als Lehrer tätig war. Die Bachsche Schule, die am Ende des 18. Jahrhunderts für die deutsche Musik ziemlich wichtig wurde, und der wir es schließlich allein verdanken, daß die Werke Bachs in der Mehrzahl erhalten geblieben sind, beginnt in Weimar. Martin Schubart aus Gehra bei Ilmenau war schon in Mühlhausen zu Bach gekommen. Zu ihm gesellten sich jetzt in Weimar Kaspar Vogler aus Hausen bei Arnstadt, Tobias Krebs aus Heichelheim bei Weimar und Bachs Neffe, Bernhard Bach aus Ohrdruf, also zunächst junge Leute aus Thüringen. Aber daß sich auch Gotthilf Ziegler aus Dresden einfand, beweist, daß Bachs Name von Weimar aus in die Weite gedrungen war. Mattheson schreibt 1716 in seinem »Beschützten Orchester«: »Ich habe von dem berühmten Organisten zu Weimar, Herrn Johann Sebastian Bach, Sachen gesehen, sowohl für die Kirche, als für die Faust, die so beschaffen sind, daß man den Mann hoch ästimieren muß.« Daraus läßt sich schließen, daß Bach auch als Komponist angesehen war, aber die Fächer, die er hier vertrat, galten auf dem großen Markt nicht viel, da gab die Oper den Ausschlag. Der Ruhm Bachs galt dem Orgelspieler, und den hatte er sich auf kleinen Kunstreisen erworben, die er alljährlich von Weimar aus unternahm. Bestimmt können wir ihn wiederholt in Halle nachweisen, wo er zu Orgelprüfungen eingeladen wird, 1714 auch die Berufung als Nachfolger Zechaus erhält, aber ausschlägt. In Weimar wird er darauf zum Konzertmeister befördert. Im selben Jahre spielt er in der Leipziger Nikolaikirche die Orgel beim Hauptgottesdienst eines Adventsonntags und führt dabei die Kantate: »Nun komm der Heiden Heiland« auf. Der Zweck dieser Leipziger Reise ist noch dunkel, vielleicht hat sie, wie B. Fr. Richter wahrscheinlich macht, überhaupt nicht stattgefunden, sondern beruht auf falscher Annahme der Biographen. Im Herbst desselben Jahres wird er nach Kassel an den Hof eingeladen und versetzt da durch ein Pedalsolo den Erbprinzen in solches Staunen und Entzücken, daß er sofort seinen Diamantring vom Finger zieht und an Bachs Hand steckt. Auch in Meiningen, wo zahlreiche Vettern wohnten, hat Bach öfters gespielt. Die erfolgreichste Kunstreise führte ihn 1717 nach Dresden. Dorthin hatte man ihn mit dem Franzosen Marchand, einem bedeutenden Komponisten und Spieler aus Couperins Klavezinistenschule, zum

Wettkampf entboten. Jener entsagte aber, nachdem er Bach heimlich gehört hatte, dem Turnier durch eilige Abreise. Dieses Ereignis hat Bachs Stellung als Virtuos entschieden. Sein Name als Virtuos und Orgelspieler besaß von da ab geradezu legendarische Berühmtheit, in den Kreisen sächsischer Kantoren und Organisten kursierten bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Anekdoten, in denen die dämonische Wirkung des Bachschen Spiels nachklang. Worauf dessen Größe und Eigenheit beruhte, erfahren wir aus den Beschreibungen der Zeitgenossen allerdings nicht genau, aber es läßt sich den entzückten Exklamationen doch so viel entnehmen, daß Pedalspiel, Registrierkunst die Bachschen Spezialitäten waren, und daß die Fülle seiner musikalischen Persönlichkeit am gewaltigsten und fesselndsten wirkte, wenn er improvisierte.

Die großen auswärtigen Erfolge Bachs sind in Weimar allem Anschein nach nicht gewürdigt worden. Als im Jahre 1716 der Kapellmeister Samuel Drese stirbt, erhält Bach, der doch seit Jahren den alten Herrn vertreten hatte, die Stelle nicht. Als im nächsten Jahr eine große fünftägige Jubelfeier der Reformation veranstaltet wird, übergeht man Bach bei der Komposition der Kantaten. Wahrscheinlich lag die Ursache darin, daß Bach bei den Differenzen, die zwischen Herzog Wilhelm und dessen Bruder, dem mitregierenden Prinz Ernst August, herrschten, die Partei des musikliebenden Prinzen genommen hatte. Durch diesen wird auch die Aufmerksamkeit des Hofs von Köthen auf Bach gerichtet worden sein, denn die Prinzessin Ernst August stammte aus Köthen. Er erhielt von dort im Sommer 1717 eine Bestallung als Anhaltscher Kapellmeister, nahm sie an, begegnete aber mit seinem Entlassungsgesuch Schwierigkeiten. Da scheint ihm das heiße Blut einen Streich gespielt zu haben. Die Bormannsche Chronik meldet: Am 6. November wurde der vormalige Hoforganist und Kammermusikus Bach wegen Halsstarrigkeit in Haft genommen und bis zum 2. Dezember im Arrest behalten. Bach schied also mit der vollen Ungnade des Herzogs und juristisch schwer bescholten von Weimar.

Spitta klagt, daß in Köthen alle Spuren der Bachschen Zeit verwischt seien, daß nichts an seinen Namen erinnere. Das hat sich inzwischen gebessert: Köthen hat seit 1880 seinen Bachplatz, auf ihm eine schöne große Marmorbüste des Komponisten. Man glaubt seine ehemalige Dienstwohnung in der Nähe der jetzigen Hofgärtnerei suchen zu dürfen, und dank der Untersuchungen Rud. Bunges[1]) sind wir auch über die Musik am Köthenschen Hofe zu Bachs Zeit wenigstens einigermaßen unterrichtet.

[1]) Bach-Jahrbuch 1905.

Köthen war reformiert und brauchte keine Kirchenmusik, der Hof folgte nicht sächsischem, sondern dem sparsamen und nüchternen preußischen Muster und verzichtete demnach auf eine Oper. Da konnte man also musikalisch sich sehr bescheiden einrichten, und tatsächlich begnügte man sich bis ans Ende des 17. Jahrhunderts nach Art der kleinen Landstädte mit einem Stadtmusikus, der auf dem Kirchturm hauste und von da mit seinen Gesellen die Tageszeiten abblies und die Bürgerschaft und die ländlichen Nachbarn mit den nötigen Aufwartungen und Tanzmusiken versorgte.

Erst im Jahre 1707 werden in Köthen einige Hofmusici angestellt, und zwar dem dreizehnjährigen Erbprinzen Leopold zuliebe, der die musikalische Durchschnittsbegabung der Anhaltiner bedeutend überragte. Als Kind schon spielte er die Gambe, auf der Ritterakademie in Berlin wandte er sich den Klavierkompositionen der d'Anglebert, Couperin, Kuhnau und D. Scarlatti zu und entwickelte sich, als er im Jahre 1710 die übliche dreijährige Reisetour durch Holland, England und Italien absolvierte, zu einem warmherzigen Kenner und Förderer von Künsten und Wissenschaften. Er kam als glühender Verehrer Michel Angelos und mit zahlreichen Kopien italienischer Meisterwerke zurück und ging bald an die Errichtung einer Köthener Schloßbibliothek. Den Eifer, mit dem er in der Fremde die musikalischen Gelegenheiten benutzt hatte, belegt die Anekdote, daß er in Trient die berühmte Orgel der Marienkirche sich mangels weiterer Zeit während der Predigt vorspielen ließ. In Venedig besuchte er die Oper fleißig und wird da Werke von Pollarolo, Lotti und Gasparini gehört haben, in Rom zog er den Komponisten Heinichen in seine Gesellschaft, und auf dem Heimweg lernte er noch die Wiener Hofkapelle, das stattlichste Musikinstitut seiner Zeit, kennen.

Unter diesen großen Eindrücken versuchte der Prinz die Köthener Leistungen zunächst dadurch zu steigern, daß er 1714 den durch die Festmusik zur Vermählung König Friedrichs I. bekannt gewordenen Berliner Kammermusiker Reinhard Stricker zum Kapellmeister berief, mit ihm zugleich dessen Frau Catharina, sie als Lautenspielerin und Sopranistin. Bei dieser Berufung wird es auf eine ähnliche Hofmusik abgesehen gewesen sein, wie sie in Weißenfels, Wolfenbüttel und anderen norddeutschen Residenzen bestand: in der Ferne winkte vielleicht eine kleine Oper. Der Ausbau dieses Plans muß aber schon bald nach dem Regierungsantritt des Prinzen auf Hindernisse gestoßen sein, im Juli 1717 wird dem Strickerschen Ehepaar gekündigt, der Fürst beschränkt sich, ähnlich wie es in neuerer Zeit der Herzog von Meiningen getan hat, auf eine instru-

mentale Hofmusik. Diese wird noch im darauffolgenden August auf 18 Köpfe gebracht und Seb. Bach mit dem Titel Kapellmeister und Direktor der Fürstlichen Kammermusik und mit einem Jahresgehalt von 400 Rt. an die Spitze gestellt. Unter dem Nachfolger des Fürsten Leopold ist die Köthener Hofkapelle schon 1754 wieder aufgelöst worden. Die noch erhaltenen Inventarien zeigen, daß in ihr zu Bachs Zeit alle Instrumente vertreten waren, die zu einem damaligen großen Orchester gehörten; nur Trompeten fehlten scheinbar. Das Verzeichnis der in den letzten Jahren von der Kapelle gebrauchten Musikalien beleuchtet abermals die geradezu erschreckliche Pietätlosigkeit, die in der Musik des 18. Jahrhunderts herrschte. Vier Jahre nach Bachs Tode ist die Komponistengeneration, zu der er gehört, in der Bibliothek vollständig verdrängt: von Bach selbst, von Händel, von Telemann, Stölzel, Graupner, der Italiener ganz zu schweigen, keine Note. Die älteste Musik, die vorkommt, ist von Hasse und Graun; auch sie verschwinden hinter den neuen Namen von Benda, Haydn, Dittersdorf. Keine andere Epoche war von dem Fanatismus für das Moderne und das Allerneueste so stark besessen, wie die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, keine ging so auf Abwechslung um jeden Preis aus. Diese Tatsache ist namentlich für die Entwicklung der italienischen Oper wichtig gewesen, hat in ihr wiederholt eine gute Richtung für einen schlechten Preis gegeben. Dadurch sind die größten Talente, wie das Mozarts, gehemmt und geschädigt worden, daraus erklärt es sich auch mit, daß Bach in seiner Zeit nicht zur Geltung und Wirksamkeit gekommen ist.

Was unter Bach selbst von der Köthener Kapelle gespielt worden ist, wissen wir nicht, können aber ziemlich sicher vermuten, daß außerordentlich viel Konzerte aufgeführt worden sind. Denn die Blütezeit des Instrumentalkonzerts beginnt um das Jahr 1720. Es war die Zeit, wo die einzelnen Komponisten Konzerte immer dutzendweise komponierten, wo sich in den Bibliotheken das Konzertmaterial so anhäufte, daß man das Katalogisieren aufgab. Um die Konzerte wird sich das übrige Programm ähnlich gruppiert haben, wie wir es aus Sanssouci, aus München und aus anderen Residenzen der Zeit wissen. Nur fielen in Köthen die Opernarien, die Kammerduette, Solokantaten und Lieder, überhaupt der Gesang weg, oder er fiel spärlich aus. Mit den Konzerten wechselten Sonaten für ein und mehrere Instrumente und Klavierstücke ab. Auf diese Gebiete, Klaviermusik, Kammermusik in engerem Sinne und aufs Konzert fällt denn auch Bachs Köthener Kompositionstätigkeit. Von Gesangstücken ist in der Köthener Zeit

nur eins bestimmt nachzuweisen[1]): eine Serenade, am 2. Nov. 1718 zum Geburtstag des Fürsten aufgeführt, »Durchlauchtster Leopold, es singet Anhalts Welt — aufs neue mit Vergnügen — Dein Köthen sich Dir stellt — um sich vor Dir zu biegen.« Sie fängt mit einem pathetischen Recitativo accompagnato an. Dann aber fließt die Musik von einem Sopran und einem Baß, vom Streichorchester mit zwei Flöten und Continuo vorgetragen in einer Reihe von Arien und Duetten, zwischen die einmal ein nach altvenetianischer Art zweistimmiges Rezitativ hineintritt, in einer ununterbrochenen Anmut und Heiterkeit hin. Es sind die einfachsten, leicht behältlichsten Melodien und Motive, die wir da hören, zum Teil leibhaftige Tanzweisen, Menuette, Gavotten und dergleichen. Bach will die Leute aus dem Volk zu Wort kommen lassen und beschränkt sich darauf, ihre schlichten Reden durch die kleinen Künste der Nachahmung und Kontrapunktik etwas zu stilisieren. Das ist alles sehr treuherzig, allerdings auch etwas weitschweifig. Im ganzen aber ein köstliches Stück, diese Serenade, auch biographisch traulich und anheimelnd, ein Seitenstück ungefähr zu Goethes »Ilmenau«. Bachs Freude an seiner Köthener Existenz, die herzliche Liebe zu seinem Fürsten spricht daraus. Später hat Bach aus dieser Köthener Geburtstagsserenade die Kirchenkantate für den zweiten Pfingstfeiertag »Erhöhtes Fleisch und Blut« gemacht. Hierbei sind einige Sätze für einen dazugekommenen Alt und einen Tenor transponiert worden; sonst sind die Noten genau dieselben wie in der Serenade.

Für das schöne Verhältnis zwischen dem Fürsten Leopold und seinem Kapellmeister haben wir noch mehrere Zeugnisse. Bei der ersten Kindtaufe, die Bach in Köthen hielt, übernahm der Fürst mit seinem Bruder und seiner Weimarer Schwester Patenstellen. Noch von Leipzig aus hat Bach seine Anhänglichkeit bewiesen: die zweite Gemahlin des Fürsten überraschte er 1726 bei dem ersten Geburtstag, den sie als Landesmutter feierte, mit der Gratulationskantate »Steigt freudig in die Luft zu den erhabnen Höhen«. Als 1728 der Fürst, erst einunddreißigjährig, gestorben war, kam Bach mit den Thomanern zur Trauerfeier herüber. Die Musik, die er dazu komponiert hatte, nennt Forkel eine der großartigsten Kompositionen Bachs. Sie ist seitdem leider verloren gegangen. Noch im Jahre 1735 erzählte Bach seinem alten Schulfreunde Erdmann freudig erregt vom Fürsten Leopold und von der schönen Köthener Zeit.

[1]) Spitta nennt noch die beiden Kirchenkantaten »Wer sich selbst erhöht« (Nr. 16) und »Das ist je gewißlich wahr« (Nr. 18).

Unter den Kapellmitgliedern Bachs hat nur der Violinist Abel als Vater des Londoner Gambenvirtuosen und Komponisten K. Fr. Abel einen musikgeschichtlich bekannten Klang. Aber es müssen unter ihnen hervorragende Kräfte gewesen sein. Denn der Fürst nahm wiederholt einen Teil seiner Kapelle, in der Regel sechs Mann, mit auf Reisen. Das kam bei kunstliebenden Fürsten schon seit dem 16. Jahrhundert häufig genug vor, jedoch unter der selbstverständlichen Bedingung, daß sie mit ihren Musikern Ehre einlegen konnten. Bach ist so in der Gesellschaft des Fürsten 1718 und 1720 in Karlsbad gewesen. Als er von der zweiten Karlsbader Reise zurückkam, widerfuhr ihm, wie der Nekrolog sagt, »der empfindliche Schmerz, seine Gattin, mit der er 13 Jahre eine vergnügte Ehe geführt hatte, tot und begraben zu finden, ohngeachtet er sie bei der Abreise gesund und frisch verlassen hatte. Die erste Nachricht, daß sie krank gewesen und gestorben wäre, erhielt er beim Eintritt in sein Haus«. Man merkt es ja der Musik Bachs an, daß er durch eine ernste Schule des Lebens gegangen ist: früh verwaist, früh zum Witwer geworden, hat er auch von den sieben Kindern der ersten Ehe nur drei großgezogen: die älteste unverheiratet gebliebene Tochter Catharina Dorothea (geb. 1708), dann die beiden Söhne Wilhelm Friedemann (geb. 1710) und Philipp Emanuel (geb. 1714). Aber den schweren Schlägen steht in den Köthener Jahren auch viel Glück gegenüber. Im Dezember 1721 schloß Bach eine neue Ehe mit Anna Magdalena, Herrn Johann Caspar Wülkens, Herzoglichen Weißenfelsschen Hoftrompeters jüngster Tochter. Ihr Name ist mit der Geschichte der Bachschen Kunst enger verflochten. Wir haben zwei Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach, das kleinere in Köthen schon 1722, das andere größere in Leipzig 1725 angelegt. Sie enthalten Bachsche Klavierstücke und Gesänge zum Teil in der ersten Fassung und mit interessanten Varianten, daneben auch einige fremde Kompositionen. An diesen Notenbüchlein schulte sich Anna Magdalena zur Spielerin und Sängerin, Bach bezeichnet sie Erdmann gegenüber als einen »sauberen Sopran« und als die Hauptstütze seines geliebten Hauskonzerts. Sie hat dem beschäftigten Gatten später auch fleißig beim Ausschreiben eigener und beim Abschreiben fremder Werke geholfen (u. a. kopierte sie den größeren Teil von Händels Passion nach Brokes) und dabei sich der Bachschen Handschrift so genähert, daß die Unterscheidung gar nicht so leicht ist. Noch ein drittes handschriftliches für den Familiengebrauch bestimmtes Unterrichtswerk Bachs liegt aus der Köthener Zeit in dem »Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach« vor. Es ist nach dem

Vermerk auf dem Titel am 22. Januar 1720 angefangen worden, also als Friedemann 10 Jahre alt war, und bringt einen Lehrgang, der vom ABC-Schützentum bis zur Meisterschaft führt. Der Elementarteil, der mit Erklärung von Noten und Schlüsseln, Anweisungen für Fingersatz beginnt, ist noch heute für alle Spieler Bachscher Klaviermusik dadurch sehr wichtig, daß er die Ausführung der Verzierungszeichen genau angibt. Ihm folgen dann 62 fertige, kleine und größere Stücke, darunter auch einige Orgelsätze. Zum größten Teil sind es Kompositionen, die durch das Wohltemperierte Klavier, durch die Inventionen und andere klassische Sammelwerke Bachs weltbekannt geworden sind. Von Zeitgenossen Bachs sind der Dresdener J. C. Richter einmal und Heinrich Stölzel mehrfach vertreten.

Diesen Dokumenten über Bachs künstlerisches Wirken in der eigensten Häuslichkeit gegenüber führen nur sehr wenige Spuren auf seine öffentliche Tätigkeit, viel weniger als in der Weimarischen Zeit. Als Virtuosen treffen wir ihn nur einmal auswärts. Im Herbst 1720, bald nach dem Tode von Maria Barbara, trifft er in Hamburg ein und bringt dem alten, fast hundertjährigen Reinken einige sehr wirkungsvolle schöne Klavierübertragungen von dessen im Hortus musicus gedruckten Orchestersuiten mit. Vor dem Hamburger Magistrat und vielen anderen Vornehmen der Stadt läßt er sich — nach dem Nekrolog — auf der schönen Katharinenkirchenorgel mit allgemeiner Verwunderung mehr als zwei Stunden lang hören. »Reinken hörte ihm mit besonderem Vergnügen zu und machte ihm, absonderlich über den Choral »»An Wasserflüssen Babylon««, welchen unser Bach, auf Verlangen der Anwesenden aus dem Stegreife, sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedene Art, so wie es ehedem die Braven unter den Hamburgischen Organisten in den Sonnabends-Vespern gewohnt gewesen waren, ausführte, folgendes Kompliment: »»Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt.«« Es war dieser Ausspruch von Reinken desto unerwarteter, weil er vor langen Jahren diesen Choral selbst auf die obengemeldete Weise gesetzt hatte, welches, und daß er sonst immer etwas neidisch gewesen, unserem Bach nicht unbekannt war.« Soweit der Nekrolog. Als ein Andenken an diese berühmte Improvisation können wir wohl die beiden Vorspiele zu dem Choral »An Wasserflüssen Babylon« betrachten, die in dem sogenannten »Orgelbüchlein« und in der Kirnbergerschen Sammlung enthalten sind (B. G. 25,2 S. 92; 40,49). Das letzte weist mit dem zweistimmigen Pedal direkt auf norddeutsch-niederländische und Reinkensche Technik.

Mattheson, der bei jener Gelegenheit auch die große G-moll-Fuge gehört zu haben scheint — er führt sie in der »Großen Generalbaßschule« als ein bekanntes Werk an — erzählt im »Musikalischen Patrioten« (1728, S. 316), daß Bach nach Hamburg gekommen war, um Organist an der Jakobikirche zu werden. Die Stelle erhielt aber ein gewisser Heitmann, der der Kirchenkasse für den Fall seiner Wahl 4000 Mark versprochen hatte. Neumeister, der Kantatendichter, der an der Kirche Pastor war, bemerkte in seiner nächsten Weihnachtspredigt: selbst ein bethlehemitischer Engel wäre an Jakobi ohne Geld nicht Organist geworden. — Möglich wäre es, daß Bach für diese Organistenkandidatur die Kantate »Wer sich selbst erhöht, der soll erniedrigt werden« (B. G. Jahrg. 10) komponiert hat. Denn der Organist hatte hier und da, wie wir wiederholt gesehen haben, für die begleitete Vokalmusik zu sorgen, und der Papierbefund des Autographs weist die Kantate, die übrigens außer der Baßarie »Jesu, beuge nun mein Herze« nichts Wertvolles bietet, in die Nähe der Hamburger Reise.

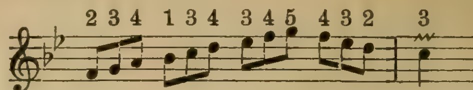
Die zwei anderen Plätze, die Bach als Köthener Kapellmeister bestimmt besucht hat, sind Leipzig und Halle. In Leipzig übernimmt er im Dezember 1717 die von Johann Scheibe, dem Vater des bekannten Musikers, für die Universität gebaute neue Orgel. In Halle spricht er im Herbst 1718 ein, um Händel, der bei den Seinigen zu Besuch war, kennen zu lernen. Leider war Händel gerade am Tage von Bachs Ankunft wieder abgereist. Zehn Jahre später hat Bach sich nochmals vergeblich nach Halle aufgemacht, Händel zu sehen, und dieser zweimalige Fleischergang ist seit Forkel von Bachfreunden dem Komponisten des »Messias« häufig übel vermerkt worden. Dazu hat aber niemand ein Recht. Wir können bedauern, daß es zu einer persönlichen Begegnung der beiden großen Landsleute, obgleich sie so leicht schien, nicht gekommen ist. Aber zu einer Anklage Händels fehlt uns die Kenntnis der näheren Umstände, und selbst für den Fall einer Verschuldung muß man sich vergegenwärtigen, daß die Verhältnisse auf beiden Seiten sehr verschieden lagen. Das Interesse für den weltberühmten Händel teilte Bach mit den Musikern aller Länder; der in London sitzende, in den internationalen Opernbetrieb verwickelte Händel dagegen hatte weder Veranlassung noch Gelegenheit, der deutschen Kirchen- und Instrumentalmusik und ihren Vertretern Aufmerksamkeit zu schenken.

An äußeren Ereignissen sonach arm, scheinbar eine Idylle, ist die Köthener Zeit künstlerisch der verhältnismäßig reichste, jedenfalls der schaffensfrischeste Abschnitt in Bachs Leben gewesen.

So wenig Genaues wir über seine Diensttätigkeit in der Anhaltschen Residenz wissen, so sicher ist, daß die Stellung Bach viel weniger in Anspruch genommen und ihm mehr geistige Freiheit gelassen hat, als das in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar und Leipzig der Fall war. Das sehen wir den Köthener Kompositionen schon von außen an: Wohltemperiertes Klavier, französische Suiten, Brandenburgische Konzerte, Orgelbüchlein, die Solosonaten für Violine, die für Cello, die Violinsonaten mit Begleitung — das sind alles Zyklen und nummernreiche Sammlungen. Das sind Arbeiten nach weitem, breitem Plan, Unternehmungen großen Stils, zusammenhängende Durchführungen wichtiger, gliederreicher Ideen. Und — muß hinzugefügt werden — überwiegend Arbeiten mit einem Inhalt, dessen Bedeutung ästhetisch und geschichtlich gleich groß ist, Arbeiten von bahnbrechender Neuheit und Originalität. Köthener Werke sind es denn auch gewesen, die den Namen Bach vor dem Untergang gerettet haben. Durch die Fugen des Wohltemperierten Klaviers und durch die Choralvorspiele des Orgelbüchleins ist der Rückweg zur Matthäuspassion und zur H-moll-Messe freigelegt worden. Wie die Köthener Zeit am lautesten für Bachs schöpferisches Vermögen zeugt, so erschließt sie auch seinen eigentlichen künstlerischen Charakter am klarsten und bis auf den letzten Grund. Durch die volle Hingabe, mit der er sich den einfachen Aufgaben seines Postens widmete, durch den Willen und den Drang, überall ganze Arbeit zu tun, sind die Leistungen und Erfolge der Köthener Jahre so außerordentlich geworden. Sie sind die Früchte der energischsten Vertiefung, einer stillen theoretischen Gedankenarbeit, die in ihrer radikalen Kühnheit und Konsequenz auch den Umsturz nicht scheute. Namentlich als Klavierkomponist unterzog da Bach auch scheinbare Nebensachen einer auf den Grund dringenden Revision. Diese Nebensachen sind die beiden Fragen der Applikatur und der Temperatur. Die Applikatur, die Regelung des Fingersatzes beim Spiel der Tasteninstrumente, war in der früheren Zeit wenig beachtet worden[1]. Mich. Prätorius erklärt es für gleichgültig, wie man die Stücke herausbringt, wem's paßt, der möge ruhig die Nase mit zu Hilfe nehmen. Erst durch die Sweelincksche Schule und durch Couperin kam einige Ordnung in den Gebrauch der Finger, und namentlich die Kunst des Überschlagens des zweiten über den dritten, des dritten über den vierten, die heute wieder außer Brauch gekommen ist, wurde hoch entwickelt. Aber auch die fortgeschrittensten Spieler und Lehrer, Heinichen, Händel,

[1] Pitzel in »Die Musik« 1913.

Walther z. B., brachten den Daumen nur ausnahmsweise auf die Tasten und dann häufig ungeschickt. So sieht bei Couperin die B-dur-Skala folgendermaßen aus:



Bach ist es zu danken, daß wir solche Stellen heute vernünftig und natürlich spielen. Er hat den methodischen Gebrauch des Daumens — man kann sagen — erfunden und damit die neue Handhaltung eingeführt, auf der die ganze moderne Klaviertechnik beruht. Dieses Verdienst um die Spielmechanik wird von der Förderung, die das Problem der sogenannten gleichschwebenden Temperatur durch Bach erfuhr, übertroffen. Unter dieser gleichschwebenden Temperatur versteht man eine Korrektur der mathematisch reinen Intervalle zugunsten der freien und vielseitigen harmonischen Brauchbarkeit. Bei dieser Korrektur wird der natürlichen Größe der Intervalle hier etwas abgenommen, dort etwas zugesetzt. Ihre Notwendigkeit hat zuerst Andreas Werckmeister in Halberstadt in seiner 1691 erschienenen Schrift über »Die musikalische Temperatur« auseinandergesetzt, aber die von ihm angegebene Methode des Ausgleichs wurde in der Praxis nur mit halber Energie durchgeführt, über die Dur- und Molltonarten von C, D, E, F, G, A und den Anhang von Es-dur, B-dur, H-moll traute man sich nicht hinaus. Da griff Bach ein, überzeugte sich, daß man ein Instrument durch Zurückhalten der beiden Quinten und Anspannen der großen Terzen für alle Tonarten brauchbar stimmen könnte, und belegte seine Entdeckung mit dem ersten Teil des »Wohltemperierten Klaviers«. Bei dieser Erweiterung des Tonartenkreises hat Bach allerdings unter den Komponisten Vorgänger gehabt: Chambonnières, Froberger, Pachelbel, Kaspar Ferd. Fischer. Aber Bach ist es, durch den ein vielfach und seit langem erstrebtes Ziel erreicht wurde, dank dem Kunstwert seiner für die gleichschwebende Temperatur vorgelegten Demonstrationen. Unsere Zeit ist sich dessen gar nicht mehr bewußt, wieviel sie der Lösung des Temperaturproblems zu verdanken hat: Eine vorher unmögliche Elastizität der Modulation und des harmonischen Ausdrucks, ja eine Umbildung, eine Steigerung der Gehörfähigkeit. Daß übrigens Bach selbst schon vor seinem »Wohltemperierten Klavier« nach dem neuen Weg ausgeblickt hat, läßt sich mehrfach belegen, am deutlichsten mit den enharmonischen Ausweichungen im Präludium der Hamburger G-moll-Fuge. Die Neigung, sich mit den

Elementen, mit dem Unterbau der Tonkunst zu beschäftigen, die Fähigkeit, hier kritisch und produktiv einzugreifen, ist bei den großen Musikern keineswegs so stark und allgemein vorhanden, als man annehmen könnte. Unter den Neueren hat sie Liszt in hervorragendem Grad besessen, bei einzelnen seiner Schüler droht sie augenblicklich zu einer krankhaften Sucht auszuarten. Das ist eine Wendung, die im allgemeinen Zeitcharakter, in der wunderbaren Blüte der Technik begründet ist, es ist die Einseitigkeit einer Übergangs- und Entwicklungsperiode. Bachs technische Tendenzen entsprangen lediglich einer individuellen Begabung, die sich in der Köthener Beschaulichkeit zum erstenmal praktisch stärker äußerte. Früher darauf beschränkt, in der Registrierkunst beim Orgelspiel zu glänzen, ergriff und löste Bachs elementarer Klangsinn hier in Köthen nicht bloß die Temperaturfrage; nein überall, wo die Arbeit hinführte, auf näher- und fernerliegenden Gebieten wurde probiert und experimentiert, zum Teil in einer Weise, die heute unmöglich wäre. Das achtzehnte Jahrhundert kannte die grundsätzliche Trennung von Kunst und Kunsthandwerk nicht. Vom Organisten z. B. wurde verlangt, daß er kleine Schäden an seiner Orgel selbst repariere, jeder Spieler kannte den Bau seines Instrumentes. Bachs ursprünglichem Wesen lag es da nahe, daß er selbst in den Instrumentenbau eingriff, wo ihn Probleme lockten. Er hat in Köthen ein neues Instrument erfunden, das sich zwar nicht eingebürgert hat, aber für den Spielapparat seiner Zeit doch eine Bereicherung hätte sein können. Das ist die Viola pomposa, ein Streichinstrument, das in der Mitte zwischen Cello und Bratsche steht. Es war für das Solospiel sehr brauchbar und füllte auch im Orchesterklang eine Lücke wieder aus, die sich zu allen Zeiten bemerkbar gemacht hat. Die französischen Orchestersuiten begegnen ihr noch am Ende des 17. Jahrhunderts mit der sogenannten Quintenviola (bei Muffat heißt sie Quinta parte); im 19. Jahrhundert ist Hermann Ritter mit seiner Viola alta wieder auf die Bachsche Erfindung zurückgekommen. Bachs Lust an Experimenten im Instrumentenbau hat die Köthener Zeit, wie wir später sehen werden, noch überdauert. Sie hat jedenfalls schon in Köthen auch das damalige Klavier mit in ihren Kreis gezogen. Das dürfen wir indirekt daraus schließen, daß einzelne seiner Köthener Klavierkompositionen, voran die Fis-moll-Tokkata (B. G. III, S. 301), mehr singenden und tragenden Ton voraussetzen, als Clavichord und Cembalo hergaben. Die merkwürdigsten Früchte der elementaren Experimentierlust, der sich Bach in Köthen hingab, sind die drei Sonaten und die drei Suiten für unbegleitete Violine

und die sechs Suiten für unbegleitetes Cello. In ihnen hat Bach zu zeigen versucht, wie diese beiden Streichinstrumente, wenn es sein muß, trotz des beschränkten Tonumfangs, den ihre vier Saiten bieten, doch mit einem Klavier oder einer kleinen Orgel konkurrieren können. Überlegen sind sie ja den Tasteninstrumenten im geläufigen, schnellen Figurenspiel und im gesangmäßigen, ausdrucksvollen Vortrag ruhiger Melodien, aber harmonische, mehrstimmige Musik scheint ihnen von Natur versagt. Da haben nun gerade deutsche Geiger schon im 17. Jahrhundert öfters versucht, wider den Stachel zu löken. Mattheson erzählt von Nicolaus Bruhns, dem Schüler Buxtehudes, daß sein Geigenspiel zuweilen geklungen habe, als wenn drei oder vier Mann spielten; wenn er sich gelegentlich mit seiner Geige auf die Orgelbank setzte und den Violinharmonien einen Pedalbaß hinzufügte, konnte man glauben ein Orchester zu hören. Nicolaus Strungk, der Opernkomponist, setzte (nach Gerber) mit ähnlichen Leistungen den großen italienischen Geiger Corelli so in Erstaunen, daß er ausrief: Ich heiße Archangelo, Euch aber muß man Arcidiavolo heißen. Auch gedruckt liegen solche deutsche Versuche im mehrstimmigen Geigenspiel vor, die frühesten in den Violinsonaten Franz Bibers von 1681 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich V, 2). Da allerdings wird die Geige durch eine Cembalobegleitung gedeckt und gestützt. Aber schon 1694 tritt der Mainzer Johann Jacob Walter mit seinem Hortus Chelicus den Beweis an, daß die Violine auch ganz allein vielstimmig spielen kann. Er nennt selbst seine Kompositionen kuriose Stücke. Ihm folgen dann der schon früher erwähnte Weimaraner Franz Westhoff und der Schweizer Albicastro mit ähnlichen Arbeiten, die hoffentlich in nicht zu ferner Zeit die „Denkmäler der Tonkunst« wieder allgemein zugänglich machen werden. Bach hat also Vorläufer. Trotzdem bleiben seine unbegleiteten Sonaten und Suiten für Solovioline und Solocello Unica. Sie sind einzig in der Kühnheit des polyphonen Spiels. Keiner vor ihm hat sich bis zu großen französischen Ouvertüren mit vierstimmigen Fugen, wie sie am Anfang der drei Violinsonaten stehen, und keiner hat sich bis zu einem großen Variationenzyklus gewagt, wie wir ihn in der weltbekannten Chaconne vor uns haben, die der dritten Violinsuite angehängt ist. Das sind technische Experimente, die bis an die Grenze der Möglichkeit gehen, ganz nebenbei allerdings auch Kunstwerke, die durch keine freie Komposition an Reichtum und Schönheit des Gehalts übertroffen werden. Nur ein Meister, bei dem Kenntnis des Instruments und schaffende Phantasie gleich ungewöhnlich waren, hat diese Werke schreiben können, nur ein Spieler, in dem sich ein

großer Virtuos und ein großer feiner Musiker vereinigen, bei dem sich äußerste Fertigkeit in Intonation und Bogenführung und höchste Vortragskunst die Wage halten, kann sie restlos bewältigen. Der Augenblick und eine flüchtige Spiellaune hat sie geboren, für Jahrhunderte haben sie bereits vorgehalten, sie werden dauern, solange es eine Musik gibt. Forkel teilt in seiner Biographie mit, daß Bach solcher Stücke für ein Soloinstrument sehr viele geschrieben habe. Sie seien — hier müssen wir einfügen, großenteils — zur Verwendung in der Kirche, nämlich während der Kommunion, bestimmt gewesen, und Bach habe sie immer so eingerichtet, daß seine Spieler auf ihren Instrumenten weiter kommen konnten. Diese Stücke — schließt er — sind aber meistenteils verloren gegangen. Wenn diese Angaben richtig sind, so müssen wir annehmen, daß es sich um Leipziger Kompositionen handelt, denn nur in Leipzig, nicht in Köthen lag Bedarf für instrumentale Kommunionmusik, ein während des 18. Jahrhunderts im ganzen Luthertum gebräuchlicher und vernünftiger Ersatz des endlosen Choralgesangs, vor. In der Tat existiert auch ein Autograph der Violinsonaten und der Cellosonaten, auf dessen Titel sich Bach als Maitre de Chapelle et Directeur de la Musique à Leipsic bezeichnet. Es wird aber durch ein anderes, gleichfalls auf der Staatsbibliothek zu Berlin befindliches in der Entstehungsangabe außer Kraft gesetzt. In ihm folgen die Versetzungszeichen einer Praxis, von der sich Bach in Leipzig bereits getrennt hatte. Nebenbei trägt dieses wichtige Autograph von der Hand des bekannten Sammlers Pölchau folgenden Vermerk: »Dieses von Joh. Seb. Bach eigenhändig geschriebene treffliche Werk fand ich unter altem für den Butterladen bestimmten Papier in dem Nachlaß des Petersburger Klavierspielers Palschau. 1814.«

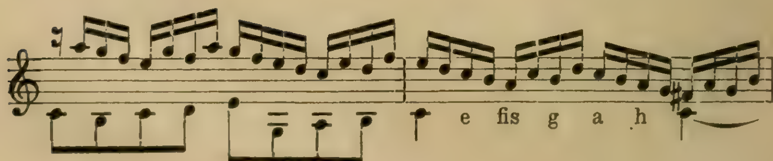
So weit wie mit diesen unbegleiteten Sonaten und Suiten für Solovioline, die ja auch dem Hörer in der Kunst, bloße Andeutungen zu fassen und festzuhalten, viel zumuten, ist Bach im rücksichtslosen Neuern und Versuchen allerdings nie und auf keinem Gebiet der Komposition wieder gegangen. Aber daß er von ganz bescheidenen, sozusagen prosaisch-pädagogischen Anfängen ausging und dazu kam, die Entwicklung der Kunst entscheidend zu fördern und nach neuen Richtungen zu weisen, das hat sich in der Köthener Zeit noch mehrmals wiederholt. R. Schumann hat das in den »Kritischen Büchern der Davidsbündler« einmal mit dem hübschen Satz anerkannt: »Der hochpreisliche Bach, der millionenmal mehr gewußt, als wir vermuten, schrieb für Lernende aber gleich so gewaltig und riesenübermäßig, daß

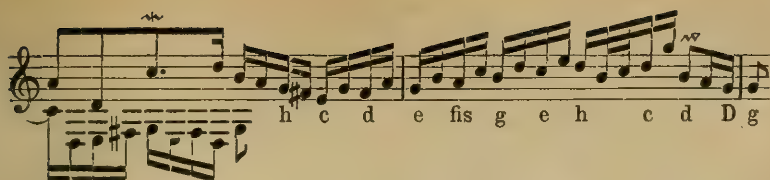
er erst nach vielen Jahren von einzelnen . . . als Gründer einer strengen, . . . kerngesunden Schule erkannt wurde.« Mit diesen Worten wird Schumann außer dem »Wohltemperierten Klavier« vor allem die sogenannten »Zweistimmigen Inventionen« (B.-G. Bd. 3) im Auge gehabt haben. Denn es gibt kein Werk, das hinter dem bescheidenen äußeren Anspruch, Übungs- und Unterrichtsmaterial zu bieten, eine größere innere Bedeutung birgt, als diese 15 zweistimmigen Inventionen. In dem Klavierbüchlein Friedemann Bachs, wo sie zuerst auftauchen, sind sie Praeambula überschrieben, d. h. Vorspiele, Präludien. Sie gehören dadurch, daß sie beide Hände imitatorisch gleichmäßig dieselbe Figur durch die Tonarten und Lagen in getreuer Wiederholung und Transposition oder in Umkehrung und freier Umbildung durchüben lassen, ins Fach der Etuden, aber sie ragen aus der Etudenliteratur ihrer Zeit durch Neuheit des Stils noch höher heraus als die Fugen des Wohltemperierten Klaviers aus dem Fugenkreis. Noch mehr: ihre Stilbedeutung reicht weit über die nächste Heimat der Inventionen weg, das Prinzip des Satzbaues, das in ihnen zum erstenmal als wesentlich hervortritt, hat der ganzen deutschen Instrumentalmusik einen neuen Weg gewiesen, den Weg, auf dem unsere Sinfoniker, von Haydn und Beethoven bis auf Brahms, zu ihren großen Formen gekommen sind. Das ist das Prinzip der motivischen Entwicklung. Die Inventionen sind auch durch die Leichtigkeit erstaunlich, mit der Bach die beiden Stimmen in Fugen, Kanons führt, mit der er sie im sogenannten doppelten Kontrapunkt vertauscht. Aber das eigentlich Neue in ihrem Stil ist die Kunst, mit der aus Motiven, aus Bruchstücken der Grundthemen, ganz neue selbständige Bilder entwickelt werden.

Beispiele aus Nr. 1 und Nr. 6:



Daraus wird:







Aus der Schlußwendung wird:





Daß sich Bach der Neuheit seines Vorgehens bewußt gewesen ist, geht aus der Bezeichnung hervor, die er diesen Etuden gab. Ob Bach den ungewöhnlichen Namen Invention auf einem frisch erschienenen Unterrichtswerk eines unbedeutenden Komponisten gelesen hat, tut nichts zur Sache, auch die Vermutung Spittas, daß er mit diesem eigentlich in der Rhetorik heimischen Begriff das Klavierspiel der menschlichen Rede habe vergleichen wollen, trifft den Kernpunkt nicht. Auf diesen leitet Bach selbst durch die ausführliche Erklärung, die er dem Titel seiner Inventionen beigefügt hat. Da nennt er sie eine Anleitung, erst mit zwei Stimmen rein zu spielen, zweitens »gute Inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern selbige auch wohl durchzuführen«. D. h. die Inventionen wollen nicht bloß das Klavierspiel fördern, sondern sie sollen den Liebhabern des Klaviers auch lehren, wie sie fürs Klavier komponieren können. Dazu gehört nach Bach zweierlei: man muß Inventionen, d. h. Einfälle haben oder finden, und man muß sie zweitens durchzuführen verstehen. Beides, meint er, ist eine leichte Sache. Seht Euch nur diese Stücke an: Wie habe

ich meine Inventionen bekommen? Ich habe sie aus der Skala oder aus dem Dreiklang geholt. Wie habe ich sie durchgeführt? Durch Versetzung, durch vollständige oder teilweise Wiederholung. Das also ist der Sinn und die Entstehungsgeschichte der Inventionen. Sie sind ein praktischer Beitrag zur Kompositionslehre, sie zeigen: wie man aus ganz kleinen, auf der Straße liegenden Einfällen ganze Musikstücke entwickeln kann. Dadurch, daß sie in diese Entwicklung aber die sogenannte motivische Arbeit, die Kunst, kleinsten Thementeilen gewissermaßen durch Multiplikation eigene größere Sätze abzugewinnen, einstellen, haben diese Inventionen eine neue Epoche der Musik, insbesondere der Instrumentalmusik eingeleitet, ein Zeitalter der Exegese, der Vertiefung und äußerster Ausnützung der Leitgedanken. Die ganze Vorherrschaft der deutschen Musik steht auf diesem Prinzip, sie beginnt mit Bachs Inventionen.

Mit den Inventionen zugleich entstanden, 1723 in derselben Reinschrift vereinigt, sind 15 sogenannte »Sinfonien« (B. G. Bd. 3). Hier bedeutet das Wort nicht dreisätzige Kompositionen, sondern in einer ähnlicher Abweichung vom üblichen Brauch, wie sie Domenico Scarlattis Sonaten zeigen, einsätzige Stücke, an denen die Schüler lernen sollen, auf dem Klavier mit drei Stimmen rein zu spielen. Sie bilden also gegen die Inventionen eine Steigerung der technischen, pianistischen Ansprüche. Im Wesen und im Satzbau gleichen sie ihnen, doch tritt die motivische Arbeit etwas zurück.

Für Bach selbst mögen die Inventionen eine Entdeckung gewesen sein, die ihn mehr beglückt und gefördert hat als alle bisherigen Studien in norddeutscher, französischer und italienischer Musik. Erst jetzt geht er daran, selbst Konzerte zu komponieren. In Köthen sind seine Violinkonzerte entstanden, wahrscheinlich sehr viele. Nur drei sind erhalten, die beiden Solokonzerte in A-moll und E-dur und das Concerto grosso für zwei Violinen in D-moll (B. G. 21). Daß sie poetisch bedeutend sind, braucht nicht erwähnt zu werden, denn das waren alle die Klavier- und Orgelwerke und die Kantaten seit Arnstadt ebenfalls, und unter den Konzertkomponisten der Bachschen Zeit sind bedeutende Köpfe keine Ausnahme. Aber die Überlegenheit der Bachschen Konzerte ruht in erster Linie auf der Energie, mit der er die aufgestellten Gedanken festhält, auf dem Reichtum von Bildern, die er ihnen abgewinnt. Das Hauptmittel ist die motivische Arbeit. Sie ist von den Inventionen aus hier zum erstenmal an großen Aufgaben versucht worden. Außer den Violinkonzerten haben wir aus der Köthener Zeit noch die sechs sogenannten Brandenburgischen Kon-

zerte (B. G. Bd. 19). Es sind nach der Terminologie des 18. Jahrhunderts Concerti grossi oder, wie Bach sie nach französischer Art benennt: Concerts avec plusieurs instruments. Das 18. Jahrhundert unterschied zwei Hauptarten von Konzerten: Solokonzerte, in denen dem Instrumentenchor ein einziger Virtuos gegenübersteht, und Concerti grossi, das sind Konzerte, in denen das Solospiel durch ein Ensemble von Solisten vertreten ist. Dieses Ensemble heißt das Concertino und besteht bei den Italienern und in der italienischen Schule in der Regel aus einem Trio von zwei Violinisten und einem Cellisten. Seinen dreistimmigen Abschnitten stellt das Orchester, das sogenannte Concerto grosso, einen vier- und noch vollstimmigeren Satz entgegen. So sind z. B. die heute neugedruckten Concerti grossi Corellis und Händels besetzt. Das Concerto grosso wurde nun in Deutschland ganz besonders beliebt. Wie es wahrscheinlich die ältere der beiden Konzertarten ist, betrachteten es die Deutschen als das Normalkonzert, so sehr, daß sie auch in ihren Solokonzerten die Partie des einzelnen Solisten meistens Concertino nannten. So kann man es unter anderem über der autographischen Solostimme von Bachs A-moll Konzert für Violine und Orchester lesen. Heute ziemlich ausgestorben oder doch nur in verschwindend wenigen Exemplaren noch lebendig, wie Beethovens Tripelkonzert für Klavier, Violine, Cello oder dem Doppelkonzert für Violine und Cello von Brahms, nimmt das Concerto grosso in der deutschen Konzertkomposition des 18. Jahrhunderts den ersten Platz ein. Die ganz überwiegende Mehrzahl aller in Deutschland in der Zeit Händels und Bachs entstandenen Konzerte sind Concerti grossi. Das Concerto grosso verdankt den Deutschen aber auch eine Weiterbildung, besonders in der Besetzung der konzertierenden Parteien; für den Chor, das Concerto grosso, sowohl wie für das Solistenensemble, das Concertino, zogen die Deutschen Blasinstrumente reicher heran als die Italiener. Man kann sagen, das deutsche Concertino bevorzugt die Bläser vor den Streichern. Das war nicht nur für die Bläservirtuosität sehr wichtig, es hat auch den Instrumentationsstil der Haydnschen Sinfonie vorbereitet.

Zu Bachs Arbeiten im Concerto grosso gehören auch die Konzerte für zwei, drei und vier Klaviere sowie das bereits erwähnte D-moll-Konzert für zwei Violinen. Seine Hauptleistung auf dem Gebiet sind aber die Brandenburgischen Konzerte. Brandenburgische heißen sie, weil sie für den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg geschrieben sind. Dieser, der jüngste Sohn des großen Kurfürsten, hielt, wie es in jener Zeit nicht nur alle engeren Standes-

genossen des Fürsten, sondern die meisten Schloßherren taten, ein wohlbesetztes Orchester als Hauskapelle. Bach hatte ihm, wie er in der von »Cöthen, den 24. Mai 1721« datierten (französischen) Zueignung bemerkt, einige Jahre vorher — wahrscheinlich in Karlsbad — vorspielen dürfen und dabei den Auftrag erhalten, einige neue Kompositionen einzuschicken. Solche Aufträge zu geben gehörte bis in die Beethovensche Zeit zum nobile officium der Privilegierten, sie auszuführen nach unserer Auffassung zur halbverlorenen Arbeit. Denn der Besteller tat nichts zur Verbreitung der Kompositionen; im Gegenteil: der Individualismus im Besitz erstreckte sich in jenen Jahrhunderten auch auf die Musik. Die Standes- und Hausehre verlangte, daß man mit Gesängen, Sonaten, Sinfonien und Konzerten versehen war, die kein Zweiter hatte, so wie es heute noch mit Bildern vorkommt. Durch diese Sitte gelangte aber nachmals die deutsche Instrumentalmusik zur Bedeutung und zur internationalen Vorherrschaft; zunächst zwang sie zur Fruchtbarkeit. Die beauftragten Komponisten entsprachen immer en gros, mit einem ganzen oder einem halben Dutzend der gewünschten Kompositionen. So hat auch Bach dem Markgrafen von Brandenburg sechs Konzerte eingeschickt, und diese Brandenburgischen Konzerte Bachs gehören unter die eigentümlichsten Concerti grossi, die wir haben. Sie unterscheiden sich auch von dem deutschen Concerto grosso der Zeit dadurch, daß in allen die Normalconcertinos umgangen und überall durch ganz ungewöhnliche Zusammenstellungen ersetzt sind. Nicht allein aus der ihm angeborenen Lust an neuen Versuchen, sondern auch nach der guten Sitte damaliger Komposition hat Bach dabei den besonderen Kräften Rechnung getragen, für die die Werke zunächst bestimmt waren. Die Kapelle des Markgrafen muß, ähnlich wie später die des Prinzen Heinrich in Rheinsberg, besonders gut gewesen sein, sie muß über sehr hervorragende Virtuosen auf Violine, Viola da Gamba, Flöte, Oboe und Horn verfügt und namentlich ein wahres Wunder von Trompeter besessen haben. Ein neuer, wichtiger Punkt, in dem die Brandenburgischen Konzerte vom allgemeinen Brauch stark abweichen, ist das Verhältnis von Chor- und Solospiel. Das ist in der Regel klar geschieden: Wenn der Chor spielt, schweigt der Solist und umgekehrt, und zweitens haben das Concerto und das Concertino verschiedenes Themenmaterial. Das Tutti oder Concerto beschränkt sich in der Regel innerhalb eines Satzes auf einen und denselben Gedanken, das Concertino oder die Solisten bringen bei jedem Vortreten andere Einfälle. Unter Bachs sechs Brandenburgischen Konzerten haben aber zwei

überhaupt gar keinen Solisten und kein Concertino, sondern es konzertieren nur drei Orchestergruppen miteinander. In den anderen ist die vom 18. Jahrhundert bis zum Auftreten Mozarts allgemein beachtete Ebenbürtigkeit von Chor und Solo teilweise so weit gesteigert, daß sich die beiden Parteien voneinander fast nur durch stärkeren und schwächeren Klang unterscheiden. Es gibt da keine besonderen Tuttithemen und keine besonderen Solothemen, sondern für den ganzen Satz nur dasselbe eine Thema, das Concerto und Concertino wetteifernd zergliedern und von den kleinen Motiven aus immer wieder von Grund aus neu aufbauen. Es ist dieselbe Methode der motivischen Entwicklung und der thematischen Arbeit in diesen Brandenburgischen Konzerten wie in den beiden Solokonzerten für Violine. Auch sie übertragen die zuerst in den Inventionen angestellten Versuche auf die großen Formen des Konzerts mit einer Energie, wie sie in der Geschichte der Gattung noch nicht vorgekommen war. In einzelnen der Brandenburgischen Konzerte, z. B. in dem zweiten Stück, macht Bach dem Hörer den Genuß leichter, indem er wie andere Komponisten die Tuttipartie von der Solopartie auch thematisch deutlich scheidet, aber motivische Arbeit und Auslegungskünste muß auch hier verstehen, wer wirklich folgen will. Technische Virtuosität wird von den Solisten in diesen Fällen reichlich verlangt, aber die hat keine Gelegenheit zum Glänzen. Deshalb sind die Konzerte im äußerlichen Spielersinn nicht dankbar und bis vor wenigen Jahrzehnten selten aufgeführt worden. Einigermaßen wird die Schwierigkeit, die die Anlage der Brandenburgischen Konzerte bietet, durch den Charakter ihrer Ideen ausgeglichen. Mit dem Ideenkreis seiner Konzerte, nicht nur seiner Brandenburgischen, ist Bach immer ein Schüler und Anhänger Vivaldis geblieben und hat sich viel mehr an den allgemeinen Brauch gehalten als z. B. Händel tat. Dieser geht in seinen Concerti grossi von 1739 mehr vom Corellischen Kirchenkonzert aus und vertritt frei und zukünftlerisch die Rechte der Subjektivität. Was für wunderbare elegische Ideen stehen da nicht an den Eingängen seiner großen Konzerte (F-dur Nr. 2). Bach fängt meist, in den Brandenburgischen Konzerten wohl mit Rücksicht auf die Hofbestellung ausnahmslos, in dem heiteren Ton der Gesellschaftsmusik an, wie sie zu seiner Zeit bei Tafeln, Akademien, Collegs verlangt wurde, und wie sie im Konzert gerade Vivaldi so liebenswürdig bot. Geistreich zu sein war dieser Gesellschaftsmusik erlaubt, aber nicht misanthropisch. Dem tragen alle ersten und dritten Sätze der Brandenburgischen Konzerte Rechnung (Beispiel an Nr. 2). Sie erinnern hier vielfach an Haydn, der

wenigstens seine Londoner Sinfonien von der gleichen Kunstauffassung aus geschrieben hat. Um so entschiedener durchbricht Bach in den zweiten, den langsamen Sätzen auch der Brandenburgischen Konzerte die geistigen Schranken dieser Gesellschaftsmusik. Der italienische Brauch verlangte hier eine Idylle, und damit begnügten sich in den meisten Fällen auch die deutschen Komponisten wie Stölzel, Graupner. Bach aber beschwört an dieser Stelle den Geist des eigentlichen Kirchenkonzerts, wendet sich mit seinen Konzertadagios an seinen Gott und komponiert Gebete, oft erschütternde. Auch wo er weniger hochgreift und nur eine »Träumerei« schreibt, klingt immer so viel Herzenston und so viel Schwärmerei hinein, daß diese langsamen Sätze der Brandenburgischen Konzerte zum Schönsten gehören, was die Kunst hat. Nur in Tönen hat das damalige Deutschland Gedichte von der Innigkeit und Gemütstiefe aufzuweisen, wie das Andante des zweiten Brandenburgischen Konzerts eins ist. Wie unendlich hoch steht diese Poesie auch noch über dem Besten, was der beste der Wortpoeten der Periode, der unglückliche Christian Günther, zu bieten hatte.

Wiederum haben wir es nur einem Zufall zu danken, daß wir diese Brandenburgischen Konzerte besitzen. Sie waren namenlos mit hundert anderen Konzerten wirklich namenlos gewordener Komponisten zusammengestellt und vom Nachlaßverwalter des Markgrafen für den Viktualienhandel bestimmt, als zum Glück ein Neugieriger das Paket öffnete und Spreu vom Weizen sonderte.

Zu den bedeutendsten Köthener Arbeiten Bachs gehören endlich noch die drei Sonaten für Gambe und Cembalo, die drei Sonaten für Flöte und Cembalo, die Suite für Violine und Cembalo, die sechs Sonaten für Violine und Cembalo, die beiden Trios, von denen das eine als Sonate für zwei Violinen und bezifferten Baß, das andere als Sonate für Violine, Flöte und bezifferten Baß veröffentlicht sind. Diese Arbeiten, die der IX. Jahrgang der kritischen Gesamtausgabe seiner Werke mit einem sehr bedeutenden Vorwort von W. Rust vorlegt, sind Bachs Beitrag zu einer Kunst, die wir heute als Kammermusik im engeren Sinn bezeichnen. Die Geschichte dieser eigentlichen Kammermusik reicht bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts zurück. Auch sie ist eine italienische Schöpfung, und auch für sie bedeutet Bachs Mitarbeit einen Wendepunkt, einen bedeutsamen Schritt in der Formenentwickelung. Doch gilt das nicht für sämtliche Köthener Kompositionen in der Kammermusik, sondern nur für die sechs Sonaten für Violine und Klavier. Bei ihnen handelt es sich um die Klavierstimme. Die hat Bach bei allen übrigen vorhin genannten Sonaten nur als bezifferten Baß skizziert,

so wie das in seiner Zeit allgemein Brauch war, wenn das Klavier eine Solostimme zu begleiten hatte. Das galt bekanntlich auch für Gesangstücke, Lieder und Arien. Der ganze Klavierteil blieb bei diesem Verfahren bis auf den Anhalt, den die Baßstimme für Akkorde und Harmonien gewährte, der Improvisationskraft des Spielers überlassen. Ausnahmsweise kommt es bei Begleitung von Solokantaten, z. B. Händelschen, und bei Arien vor, von »Sperontes« ab auch bei Liedern, daß auch für die rechte Hand Andeutungen oder ganze Partien ausgeschrieben wurden. Diese Ausnahme nun hat Bach für alle sechs Köthener Sonaten für Violine und Cembalo zur Regel gemacht und in ihnen dem Klavier außer dem Baß noch eine zweite Stimme für die rechte Hand hingeschrieben. Diese zweite Stimme konzertiert mit der Violinstimme, führt mit ihr Fugen und Kanons aus und steht ihr überall ebenbürtig gegenüber. Es sind demnach diese sechs sogenannten Sonaten für Klavier nicht Duos, wie wir heute sagen, sondern Trios für zwei obligate Solostimmen und Klavier. Die beiden Solostimmen sind die Violine und das Soloklavier, für das die Partie der rechten Hand ausgeschrieben ist. Dazu tritt als drittes Instrument das akkompagnierende Klavier, das den bezifferten Baß in üblicher Weise zu einem voll harmonischen Satz ergänzt. Über diesen Sachverhalt gibt die Hausersche Handschrift der Sonaten[1]), die zum Teil Autograph ist, klarste Auskunft. Sie lautet nämlich: »Sei Sonate à Cembalo concertato e Violino Solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnato«. Daraus ist zu entnehmen, daß es sich um zwei Cembali handelt, das eine heißt Cembalo concertato, es ist das Soloklavier, das andere wird einfach als Basso bezeichnet, es ist das akkompagnierende Klavier und soll noch durch Gamba verstärkt werden. Spitta gibt demnach falsche Anweisungen, wenn er sagt, die Musik dieser sechs Sonaten bestehe aus strikte dreistimmigen Sätzen. Zu diesen drei Stimmen tritt aber noch das zweite, das begleitende Cembalo mit seinen Harmonien, und das gibt, noch dazu mit Zuziehung der Gambe, einen ganz anderen, weit mehr befriedigenderen und schöneren Klang als eine Ausführung, die sich in falscher Pietät und mißverständlich an die drei von Bach ausgeschriebenen Stimmen hält. Wilhelm Rust, der Herausgeber des neunten Jahrgangs der Gesamtausgabe, hat die wirkliche Meinung Bachs richtig erkannt und in der Vorrede aufs deutlichste auseinandergesetzt. Weil aber bis heute noch fast ausnahmslos diese beliebten Sonaten nicht nach Rust, sondern

---

[1]) Jetzt in der Preuß. Staatsbibliothek Berlin.

nach Spitta gespielt werden, ist hier der strittige Punkt eingehender erörtert worden. Die geschichtliche Bedeutung dieser sechs Sonaten für Violine und Klavier liegt darin, daß von ihnen ab in der Kammermusik die Ebenbürtigkeit des Klaviers mit den Soloinstrumenten datiert werden kann.

Auch die französischen Suiten für Klavier allein gehören mit zu den Köthener Werken. Wir sind ihnen bereits im ersten Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1722) begegnet. Sie kommen zwar für Bachs Verdienste um die Weiterentwickelung musikalischer Formen nicht in Betracht, aber sie werden seit Menschenaltern mit Recht als Beiträge zu einer frischen, geist- und gemütvollen Hausmusik sehr hoch gestellt. Französische Suiten heißen sie darum, weil sie die alte Normalsuite nach französischer Art mit eingeschobenen Sätzen erweitern. Die alte regelrechte Suite besteht aus Allemande, Courante, Sarabande und Gigue, also aus vier Sätzen; aber da die Courante regelmäßig nur eine Umbildung der Allemande aus geraden in ungeraden Takt, ein Anhang zu ihr ist, kann man diese Normalsuite auch als ein dreisätziges Musikstück auffassen. Sie ist demnach eigentlich mit der italienischen, der Scarlattischen Sinfonie und deren Sprößlingen, dem Kammerkonzert und der Kammersonate der Italiener identisch. Diesen einfachen und ästhetisch elementar wirksamen Grundriß, der in die Mitte einer längeren Bewegung psychologisch einleuchtend eine Szene der Ruhe einschaltet, haben die Franzosen schon vor der Mitte des 17. Jahrhunderts aufgegeben, man darf sagen: ruiniert. Dadurch, daß sie zwischen den langsamen zweiten Satz und den bewegten Schlußsatz eine Menge Einlagen einfügten, Musikstücke, dem französischen Geschmack besonders zusagend, der reichen südfranzösischen Volksmusik oder der Ballettmusik des französischen Theaters nachgebildet. Solche französische Einlagen einfacher Art sind die Menuetts, die Gavotten, die Bourées. An sie hält sich Bach; die weiter nach Oper und Programmusik übergreifenden Arten findet man schon früh in der Couperinschen Schule. Nach Deutschland kommt sie zuerst in den Orchestersuiten der Fischer, Schmierer, Georg Muffat, in der deutschen Klaviersuite sind sie reicher in den Componimenti musicali des jüngeren Muffat vertreten, die nur vier Jahre jünger sind als Bachs französische Suiten. Hier in diesen Componimenti des Gottlieb Muffat zeigt, ähnlich wie im Florilegium, den Orchestersuiten seines Vaters, auch der Anfang der Suite eine Umwandlung. Der Allemande wird eine kunstvolle dreisätzige Ouvertüre im Lullyschen Stil vorausgeschickt.

Wäre Bach in Köthen geblieben, so hätten wir heute wahr-

scheinlich die fünffache Anzahl Bachscher Instrumentalwerke, und denkt man daran, was das »Wohltemperierte Klavier« der deutschen Musik geworden ist, was die Inventionen, was die Violinkonzerte und die Brandenburgischen Konzerte für die Förderung instrumentaler Phantasie zu bedeuten haben, so möchte man es beklagen, daß die Köthener Zeit schon mit dem Frühjahr 1723 schließt. Über die Ursachen, die ihn zu einem Wechsel bestimmt haben, hat sich Bach später seinem Freunde Erdmann gegenüber geäußert. Die eine Ursache war, daß der Fürst sich 1721 verheiratet hatte, die Fürstin aber, eine Bernburgische Prinzessin, eine »Amusa« war, wie sich Bach kurz ausdrückt. Als zweite Ursache nennt Bach den Umstand, daß die heranwachsenden Söhne zum »Studio inclinierten«. Da also eine Universitätsstadt sehr erwünscht war, bewarb sich Bach um das im Juni 1722 durch Kuhnaus Tod erledigte Kantorat der Thomasschule zu Leipzig und wurde am 31. Mai 1723 feierlich in das Amt eingeführt, das er 27 Jahre bis zu seinem Tode bekleidet hat.

Die Stelle des Leipziger Thomaskantors galt für eins der besten deutschen Schulkantorate und stand hinter Frankfurt, Nürnberg und Hamburg nur wenig zurück, einmal wegen der Bedeutung des Leipziger Buchhandels, der Leipziger Messen und der Leipziger Universität, zum anderen, weil seit dem 16. Jahrhundert unter diesen Thomaskantoren wiederholt Musiker von ungewöhnlicher Bedeutung gewesen waren. Es seien nur Sethus Calvisius und Hermann Schein genannt; auch Bachs Vorgänger, Johann Kuhnau, war durch seine Klavierkompositionen in ganz Deutschland bekannt geworden. Das Einkommen bestand zwar hauptsächlich aus Akzidentien und wurde, wie Bach sich ausdrückt, durch »gute Luft«, d. h. durch einen Ausfall an Beerdigungen, beeinträchtigt, aber es war mit einem Durchschnitt von 700 Rt. immerhin auskömmlich und stand zu den Obliegenheiten des Dienstes im Gleichgewicht. Dieser verlangte vom Kantor die Beschaffung und Direktion der Kirchenmusik, die mit Ausnahme der stillen Zeiten des Advents und der Fasten an jedem Sonntag in Form einer konzertierenden Kantate stattfand und nur an den dreitägigen hohen Festen die Kräfte des Kantors stärker in Anspruch nahm. Zur Bestellung dieser Kirchenmusik stand dem Kantor der ungefähr 55 Köpfe starke Alumnenchor der Thomasschule und die vier Stadtpfeifer mit ihren Gesellen nebst den vom Rat in den Dienst gezogenen Kunstgeigern zur Verfügung. Zu den durch Tradition, nicht gesetzlich mit der Stelle verknüpften Nebenämtern gehörte die Besorgung der Universitätsmusik, die sich aber nur auf wenige Festtage im Jahre, obenan die großen General-

promotionen, beschränkte. Die Stellung als Universitätsmusikdirektor hatte für den Thomaskantor den großen Vorteil, daß sie ihn mit der musikliebenden Studentenschaft in Verbindung brachte. Nach altem Herkommen unterstützten Studenten, voran ehemalige Alumnen, regelmäßig den Thomanerchor als Sänger wie als Instrumentalisten. Zu den Übungen und Proben, die der Kantor mit dem Chor zu halten hatte, kamen wöchentlich noch fünf Lateinstunden, die sich Bach nach einigen Jahren gegen 50 Rth. Entschädigung von dem Magister Petzoldt abnehmen ließ.

Alles in allem waren die Ansprüche, die der Dienst an den Thomaskantor als Lehrer und Dirigenten stellte, mäßig und so gehalten, daß sie ihm viel freie Zeit zur Komposition ließen. Denn auf den Komponisten war, wie überall, auch bei diesem Kantorat gerechnet; nicht bloß die Kasualien, Beerdigungen und Trauungen verlangten häufig neue eigene Musik, sondern die zeitlichen und örtlichen Verhältnisse erforderten immer wieder so wie besondere Predigten auch besondere Kantatentexte. Pfarrer und Superintendenten hatten Jahr aus Jahr ein zu dichten, ihre Kantoren zu komponieren.

Da auch dieser Teil des Dienstes mit einer der stärksten Seiten in Bachs Begabung zusammentraf, hätte er in seiner Leipziger Stellung sehr glücklich sein können, wenn die Verhältnisse normal gewesen wären. Das war leider nicht der Fall, weder im allgemeinen, noch im besonderen. In dem öfters erwähnten Briefe an Erdmann sagt Bach, daß er sich schon zur Bewerbung um die Leipziger Stelle nur schwer entschlossen habe: es sei ihm anständlich gewesen, aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden, und immer hat sich Bach in den 27 Leipziger Jahren zuerst als Director musices und als Kapellmeister unterzeichnet. Den letzteren Titel erhielt er, bald nach der Übersiedelung nach Leipzig, von Weißenfels. Diese Abneigung gegen den Kantortitel war kein eitles Standesvorurteil, sondern hing mit der Tatsache zusammen, daß der Wert der deutschen Kantorate seit dem 17. Jahrhundert eine große Einbuße erlitten hatte. Bis dahin hatte der Schulkantor einer größeren Stadt dasselbe zu leisten und zu bedeuten wie der Kapellmeister eines mittleren oder auch eines großen Hofes. Das änderte sich mit einem Schlag durch die Einführung der begleiteten Vokalmusik und des Sologesangs. Durch die neue Kunst wurde die alte herabgesetzt. Wir wissen, daß man in Italien in der ersten Zeit der begleiteten Monodie die Madrigalisten, so oft sie sich zu vier oder fünf zum Vortrag eines Stücks hinstellten, mit Gelächter empfing. In Deutschland war es nicht viel besser. Auch hier hatte sich die alte Chormusik ihres Lebens zu wehren; man

suchte sie aus Haus und Kirche zu verdrängen; die Kantoren, als ihre amtlichen Vertreter, machten von vornherein einen altmodischen Eindruck. Die Leute der Zeit wurden die Organisten, denn sie repräsentierten die Hauptseite der neuen Kunst, die Instrumentalmusik. Die Organisten treten an die Spitze der freiwilligen öffentlichen Musikpflege, sie leiten in den kleinen und mittleren Städten die collegia musica, der Kantor wird nur als Gast zugelassen. Sie nehmen das neu aufblühende begleitete Sololied in die Hand, überall versuchen sie es, an vielen Orten gelingt es ihnen, selbst in der Kirche, den Kantor in die zweite Stelle herabzudrücken. Diese Rivalität zwischen Kantor und Organisten ist wissenschaftlich bis heute unbeachtet geblieben, nichtsdestoweniger ist sie eine für das Verständnis der deutschen Musikgeschichte während des 17. und 18. Jahrhunderts wichtige Tatsache. In Arnstadt und Mühlhausen hatte Bach selbst als Organist von den Vorteilen dieser Zeitlage profitiert, den Chor leiten und Kantaten komponieren können. Jetzt in Leipzig kam er auf die Schattenseite zu stehen. Auch in dieser auf ihren fortschrittlichen Geist stolzen Stadt hatten die Organisten sich bald zu Herolden der neuen Kunst aufgeworfen, Adam Krieger war als Organist der Leipziger Nikolaikirche ein berühmter Liederkomponist geworden, Melchior Hofmann, der Organist der Neuen Kirche, hatte die Leipziger Oper in frischen Schwung gebracht und dem alten Thomaskantor Kuhnau das Leben weidlich dadurch erschwert, daß er die guten Alumnen, darunter auch unkonfirmierte Knaben, wie den späteren Hallenser Konrektor Mittag, der uns darüber in seiner Hallischen Schulhistorie von 1748 berichtet, dem Chor abspenstig machte und fürs Theater anwarb. Der Rat sah dem zu, weil er wie die ganze sogenannte gebildete Bürgerschaft mit der neuen Kunst sympathisierte. Mit einem ihrer Hauptvertreter hatte man auch nach Kuhnaus Tod das Thomaskantorat besetzen wollen. Erst nachdem es Telemann in Hamburg und Graupner in Darmstadt, die beide als Opernkomponisten und Parteigänger der italienischen Schule berühmt waren, ausgeschlagen hatten, kam die Stelle an Bach. Da man — hatte der Ratsherr Dr. Platz in der entscheidenden Sitzung am 9. April 1723 bemerkt — die besten nicht bekommen, müsse man einen mittleren nehmen. Also als Mittelgut und Notnagel war Bach nach Leipzig geholt worden. Auf den Reformkantor, wie man ihn eigentlich gewollt hatte, glaubte man in ihm verzichten zu müssen. Was er bot und tat, stand von vornherein im Verdacht der Rückständigkeit, folglich lag kein Anlaß vor, ihm besonders willfährig zu sein. Dazu kam als zweite Fatalität, daß die Thomasschule unter dem älteren

Ernesti, Johann Heinrich E., der das Rektorat 40 Jahre lang, viel zu lange, bekleidete, in starken Verfall geraten war. Die ärgsten Disziplinverstöße der Schüler, Zänkereien und Übervorteilungen im Lehrerkollegium waren an der Tagesordnung, und darunter hatte natürlich auch Bach zu leiden. Zwar kamen im Jahre 1730 bessere Tage: Bachs alter Weimarer Freund Matthias Geßner übernahm das Rektorat. Er hat während seiner Amtsführung in seiner Ausgabe von Quintilians »Institutionen« seinem Kantor mit einer langen Anmerkung zum 12. Kapitel des ersten Buchs ein Denkmal gesetzt, das durch eine eingehende Schilderung nicht bloß von Bachs Spiel, sondern auch von seiner Art zu dirigieren, sehr wertvoll ist. Es schließt: »Ich bin sonst ein großer Verehrer des Altertums, aber ich glaube, daß mein Freund Bach viele Männer wie Orpheus und 20 Sänger wie Arion in sich schließt.« Für einen Philologen alles mögliche! Auf Geßner folgte aber 1734 der jüngere Ernesti; dieser Johann August Ernesti hat zwar einen neuen Aufschwung der Schule durchgesetzt, aber, rücksichtslos und herrschsüchtig von Natur, durch die Erbitterung über die Schädigung von Wissenschaft und Studium durch Oper und Konzert zum Musikfeind geworden, brachte er es dahin, daß Bach schließlich das Amt vollständig verleidet wurde. Die Kompetenzstreitigkeiten zwischen Rektor und Kantor rissen nicht ab, und durch Übergriffe in dessen Befugnisse hat sich Ernesti an Bach wiederholt geradezu vergangen. Unter anderem setzte er, ohne den Kantor nur zu fragen, Präfekten ein und ab, vergab Alumnatsstellen ohne musikalische Probe, waltete und schaltete als Tyrann und denunzierte noch obendrein seinen Kantor bei den Behörden.

Unter diesen Umständen ist's kein Wunder, daß alle die Schriftstücke, die wir von Bach aus der Leipziger Zeit besitzen, Kampfschriften, Klagen und Beschwerden sind. 1725 geht's an mit einer Eingabe an den Kurfürsten, in der er für seine Rechte als Universitätsmusikdirektor ficht. 1730 kommt der Brief an Erdmann, in dem er den alten Freund dringend bittet, ihm eine Stelle in Danzig oder sonstwo zu verschaffen. 1733 schickt er Kyrie und Gloria der H-moll-Messe in Dresden mit dem Ersuchen ein, ihm, der in Leipzig »beim Direktorium der Musik ein und andere Bekränkung empfinden müsse, ein Prädikat der Hofkapelle konferieren zu wollen«. Und so kehrt der rote Unglücksfaden überall wieder. Sicher ist dabei das eine, daß der gereizte Künstler zeitweise zu schwarz gesehen hat. So darf namentlich der berühmte Entwurf vom 25. August 1730 (Spitta II, 74), in dem er dem Rat zu Leipzig die Unzulänglichkeit der für die Kirchenmusik vorhandenen Sang-

und Spielkräfte auseinandersetzt, nur als ein Hilferuf in augenblicklicher Not aufgefaßt werden. Gegen die allgemeine Gültigkeit des hier gegebenen Bildes sprechen am entschiedensten Bachs Leipziger Kirchenstücke, in erster Linie die in Leipzig komponierten Solokantaten. Ein Komponist, der für lediglich erbärmliches Material fortgesetzt so schwer schreibt, wie in diesen Werken, müßte ein Narr sein. Die Kompositionen geben uns auch Beweise dafür in die Hand, daß es Bach in Leipzig doch auch nicht ganz an Glück gefehlt hat. Für sein Familienleben hat er das selbst bestätigt in dem viel zitierten Brief an Erdmann. Daß er gute Freunde und traulichen Verkehr hatte, zeigen die Bauernkantate und die Kaffeekantate. Im Jahre 1729 hatte er die Direktion des ehemaligen Telemannschen, aus Studenten gebildeten Musikkollegs, das bis dahin der Organist Görner geleitet hatte, an sich gebracht. Als dessen Direktor hat er außer den beiden Orchestersuiten in D-dur (Nr. 3 und Nr. 4) die großen weltlichen Kantaten komponiert, die bei verschiedenen Gelegenheiten als Fackelserenaden zur Aufführung kamen. Von ihnen ist namentlich »Der zufrieden gestellte Aeolus« vom Jahre 1725 ein unwidersprechliches Zeugnis für allerbeste Laune, ja für übermütige, toll ausgelassene Stimmung. Weiter aber muß man fragen: Ist's möglich, daß Bach, als er die Matthäuspassion, die H-moll-Messe, das Magnificat, die ersten Teile des Weihnachtsoratoriums, als er die Kantaten »Christ lag in Todesbanden«, »Ein feste Burg«, »Herr, gehe nicht ins Gericht«, »Wer da glaubet und getauft wird«, als er die Motetten: »Singet dem Herrn«, »Jesu meine Freude«, »Komm, Jesu, komm«, als er den zweiten Teil des »Wohltemperierten Klaviers«, als er die »Englischen Suiten« komponierte, innerlich unglücklich war? Sind das Werke eines gedrückten Gemüts oder einer aufrechten Kraft, die über alle Magistrate und Rektoren der Welt lacht? Nein, sowohl die Fruchtbarkeit, die aus den fünf Jahrgängen Leipziger Kantaten spricht, sowie der Wert, die der Mehrzahl seiner Leipziger Kompositionen innewohnt, verbieten es uns, Bach während der ganzen Leipziger Zeit als geknickten Dulder zu denken. Aber schließlich ist er doch unterlegen. Die Kantate »Gott der Herr ist Sonn' und Schild« von 1735 ist ungefähr der Markstein, von dem ab er es aufgab, Prediger in der Wüste zu sein. Die weiter folgenden Choralkantaten zeigen Bachsche Faktur, aber wenig Bachschen Geist, die Orgelkompositionen (»Schmücke dich« u. a.) tragen einen resignierten Zug. Vom Telemannschen Musikverein zieht er sich 1736 zurück, und als Thomaskantor beschränkt er sich auf das Nötigste. Er, der 1723 mit einer Johannespassion kandidiert hat,

führt jetzt in den Karfreitagsvespern Werke auf wie die Händelsche Johannespassion oder die Lukaspassion, die entweder eine eigene Knabenarbeit oder die Leistung eines kleinen thüringischen Kantors ist. Wie freudelos der letzte Leipziger Abschnitt verlaufen ist, kann man daraus ersehen, daß der Mizlersche Nekrolog dem einzigen glänzenden Ereignis, das in ihn fällt, eine ganze Seite, das ist die Hälfte des Leipziger Abschnittes widmet. Dieses Ereignis war die Reise nach Potsdam zu Friedrich dem Großen i. J. 1747. Ihr ist eine der kunstvollsten Kompositionen Bachs entsprungen: »Das musikalische Opfer«, ein Vorläufer seiner letzten großen, unvollendet gebliebenen Arbeit: der Kunst der Fuge. Den Gegensatz zu dieser Auszeichnung durch den großen König hat der Nekrolog verschwiegen; er ist überhaupt erst sehr spät, durch Dörffels Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte bekannt geworden. Im Jahre 1740 ernannte der Rat einen Nachfolger Bachs: Gottlieb Harrer, einen seichten Kostgänger der italienischen Schule. Hatten sich die Leipziger Bach gegenüber bis dahin nur dumm gezeigt, so waren sie mit diesem Streich gemein geworden, denn der 55jährige Bach war noch ganz rüstig und kerngesund. 1750, am 28. Juli, ist Bach nach längerer Augenkrankheit, die zu Erblindung und erfolgloser Operation führte, gestorben. Von den sieben Kindern der ersten Ehe lebten noch die Töchter Dorothea, die Söhne Friedemann und Emanuel, von den 13 aus zweiter Ehe noch zwei Töchter und vier Söhne, von denen nur der jüngste, Johann Christian, weiter bekannt geworden ist. Bachs Witwe, Anna Magdalena, ist 1760 als »Almosenfrau« beerdigt worden; für seine jüngste Tochter Regina wurde 1809, kurz vor ihrem Tode, eine öffentliche Sammlung veranstaltet, an der sich Beethoven mit besonderem Eifer beteiligte.

Bachs Nachlaß war in einer gut bürgerlichen Verfassung. Nach der näheren Auskunft, die Spitta hierüber gibt, hatten die Erben Bargeld und Kostbarkeiten im Wert von 1000 und etlichen Hundert Talern untereinander zu teilen, ein Hauptstück, ein Bergwerkkux, blieb im gemeinsamen Besitz. In der Hinterlassenschaft befanden sich außer vielen Musikinstrumenten, darunter vier Flügel, auch mehrere Bilder Bachs. Von ihnen ist das eine Haußmannsche, das jetzt der Leipziger Thomasschule gehört, das bekannteste geworden, es ist dem ersten Band der großen Bachausgabe beigegeben, obwohl es dem Photographenideal »hübsch freundlich«, aber nicht dem Wesen Bachs entspricht[1]). Am meisten stimmt der so-

[1]) Das Haußmannsche Bild ist 1913 erneuert und von störenden Übermalungen befreit worden; siehe die Bildbeigaben zu A. Kurzwellys Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1914.

genannte Kuttnersche Stich zu dem Bild, das den Lebensgang und die Musik Bachs uns nahelegt; der stolz-finstere, abweisende Zug, den auch Haußmann wenigstens einigermaßen hat respektieren müssen, charakterisiert diese Kuttnersche Arbeit.

Der wertvollste Teil des Bachschen Nachlasses, die Handschriften seiner eigenen Kompositionen, wurde als solcher gar nicht erkannt. Ihn hatten Friedemann und Philipp Emanuel, ohne daß er berechnet wurde, von der Gesamtmasse weggenommen, und beide haben damit, namentlich aber Friedemann, sehr schlecht gehaust. Wir müssen es als ein großes Glück anerkennen, daß doch noch verhältnismäßig viel davon auf uns gekommen ist, und es bleibt eine wunderbare Fügung, daß diese Werke Bachs schließlich zum Eckstein einer neuen Entwickelung der Tonkunst geworden sind. Erst unsere Zeit hat die Größe Bachs annähernd erkannt und an seiner Hand den Weg zu verzauberten Blüteperioden musikalischer Kunst zurückgefunden.

Dem 18. Jahrhundert blieb Bach im besten Teil seines Wesens verschlossen. Nach dem Sieg über Marchand galt er zwar seinen Zeitgenossen als der Fürst aller Klavier- und Orgelspieler, als der große Bach, er ward mit Orpheus und Arion verglichen und genoß in Sagen und Anekdoten übernatürliches Ansehen als Virtuos. In seiner Bedeutung als Komponist dagegen kam er nicht zu seinem Recht. Noch bis zu Daniel Schubart stellen die Schriftsteller, die beide Seiten von Bachs künstlerischer Tätigkeit behandeln, regelmäßig den Spieler voran, selbst Gerber. Ist aber vom Tonsetzer allein die Rede, so wird er mit Männern wie Kegel, Kramer, Pfeiffer, Römhild, Stölzel, wenn es hoch kommt mit Graun, Fasch, Telemann, mit seinem eigenen Sohn Philipp Emanuel auf gleichen Fuß gestellt. Diese Unterschätzung lag nicht daran, daß zu wenig Werke Bachs gedruckt oder verbreitet waren, die Kirchenkantaten, die Hiller und andere anzeigten, boten für ein richtiges Urteil Unterlage genug. Der Geist der Aufklärungsperiode trägt an Bachs Verkennung einige Schuld. Ihre Hauptursache liegt aber darin, daß Bach als Vokalkomponist außerhalb der italienischen Schule stand, die seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts über das Schicksal der deutschen Musiker entschied. Weil in ihren Augen der Stil Bachs mehr Mängel als Vorzüge zeigte, weil er als schwülstig erschien, nannte Scheibe Bach den »Lohenstein der Musik«, versah J. A. Hiller Bachs Kirchenkompositionen mit dem Vermerk: »sie wollen ihren eigenen Liebhaber haben«. In anderen Wendungen kehrt diese Anschauung immer, ja sie kehrt bis ins 19. Jahrhundert wieder. Wenn Bach — nach dem Vorgang Burneys — mit Newton, wenn er mit

Michel Angelo und Dante verglichen, wenn an seinen Werken die Tiefe der Wissenschaft und die Gelehrsamkeit hervorgehoben, wenn versichert wird, sie seien keineswegs »ohne eigentlichen Kunstsinn« — so ist das unter der Maske des Lobes und des Wohlwollens immer wieder der alte Vorwurf Scheibes. Der Stern der Bachschen Kunst konnte nur in dem Grade steigen, in dem die Herrschaft der Italiener sank. Demnach zeigt sich die erste bedeutendere Wendung zu Bachs Gunsten in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Fétis bringt diese Wendung mit dem Besuch in Verbindung, den Mozart im Jahre 1789 in Leipzig machte. Da wurden ihm bekanntlich unter Doles Bachsche Motetten vorgesungen. Rochlitz hat jene Szene auf der Thomasschule als Teilnehmer mit dramatischer Lebendigkeit beschrieben und auf sie seine eigene Bekehrung zu Bach zurückgeführt. Auf Rochlitz geht wohl auch die Vermutung von Fétis zurück. Denn die Stimmung war schon lange vor Mozarts Aufenthalt in Leipzig für Bach freundlicher geworden. Im Jahre 1781 lassen die Honoratioren von Klein-Paris, die Bach, solange er lebte, übersehen oder mißhandelt hatten, seinen Namen an die Decke ihres neuen Gewandhaussaales malen, zwei Jahre später stellt ihn Cramers »Magazin« (I, 130) an die Spitze der »Matadors in der Tonkunst«. Auch J. A. Hiller spricht jetzt in den »Lebensbeschreibungen« von 1786 in viel angemessenerem Ton von Bach als 20 Jahre früher in seinen »Wöchentlichen Nachrichten«. Die Deutschen hatten sich an Friedrich dem Großen wieder fühlen gelernt, und das äußerte sich auch in den Künsten. Am deutlichsten am Theater, in den vielfachen Anläufen zu einer Nationalbühne, in der Aufnahme der Schillerschen Werke; in der Musik speziell in der Liederlust, die, auf die Poeten des Göttinger Hainbundes und auf die Komponisten der Berliner Schule gestützt, das Volk fast so stark wie zu Luthers Zeiten wieder durchdrang. Bald hielten, von dieser Strömung getragen, Händels Oratorien ihren Einzug in Deutschland. In Gluck und Haydn kamen zwei weitere Meister der großen Form hinzu, die beide mit Bach, jener durch das Pathos, dieser durch die Kunst der motivischen Entwickelung verwandt waren. Der Boden für Bach war außerdem unmittelbar durch seine Schüler, deren Zahl allmählich sehr groß geworden war, und durch die Schüler dieser Schüler, sogenannte Enkelschüler, eifrig bestellt worden. Sie brachten die Klavierwerke in die Hausmusik und in den Unterricht, vielleicht auch die Kantaten in die Kirchen. Wir haben darüber keine bestimmten Nachrichten und dafür keine eigentlichen Beweise, aber wir dürfen auf eine größere Verbreitung der Bachschen Werke zunächst aus den zahl-

reichen Abschriften schließen, die, von der Hand der Altnikol, Hering, Kellner, Kittel, Kirnberger, Penzal und anderer Leipziger Schüler angefertigt, sich bis auf unsere Zeit erhalten und der großen Bachausgabe gute Dienste geleistet haben. Gewisse Stücke, wie das Wohltemperierte Klavier, die Choralvorspiele für Orgel, die Motette »Komm, Jesu, komm« müssen darnach ziemlich begehrt und bekannt gewesen sein. Forkel bemerkt im Jahre 1801, daß man bei jedem Kantor, Organist oder Musikdirektor in Deutschland irgendein Stück von Seb. Bach finde[1]). Jedoch darf man diese Bachfreunde nicht in den großen Städten suchen. Da wurden selbst unmittelbare Schüler wie Homilius in Dresden oder der eigene Sohn Bachs, Philipp Emanuel in Hamburg, leicht untreu. Nur Berlin macht eine Ausnahme. Unter dem Schutz des musikalisch freieren, von den Italienern unabhängigen Hofs, unter der Führung und durch die Schriften von Kirnberger und Marpurg bildete sich hier eine einflußreiche Bachgemeinde, die gelegentlich andere Komponisten, z. B. J. Haydn, eifersüchtig abwies. Berlin wurde der Sammelpunkt Bachscher Handschriften und später durch die Singakademie die Hauptstadt Bachscher Musik. Da aber die Mehrzahl der Verehrer Bachs abseits von der großen Heerstraße in kleinen thüringischen und sächsischen Orten hauste, hat sich die erste starke Bachbewegung, ähnlich wie manches andere Stück deutscher Kultur, wie in der Musik der Anfang der so wichtigen Collegia musica und ihrer »wöchentlichen Konzerte«, zunächst im stillen und unbemerkt entwickelt.

Erst mit der 1798 einsetzenden »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« die unter der Redaktion von Friedrich Rochlitz bei Breitkopf & Härtel erschien, erschließt sich eine sichere und reichere Quelle der ersten Bachbewegung. Sie beschäftigt sich viel mit Bach, berichtet von häufigeren Aufführungen seiner Werke in den Leipziger Kirchen und im Konzert der Thomaner und sammelt für seine hinterlassene Tochter. Bei dieser Gelegenheit war es, wo sich auch Beethoven rührend und eifrig meldete. Er hatte Bach, den er einmal ein Meer, ein andermal den Urvater und unsterblichen Gott der Harmonie nennt, schon als Kind durch seinen Bonner Lehrer, den Sachsen Neefe, kennen gelernt. Von Anfang an betont aber die »Allgemeine Musikalische Zeitung« den deutschen Charakter Bachs, er ist ihr der »Albrecht Dürer der Musik«.

Das stärkste Zeugnis dafür, daß jene erste Bewegung zugunsten der Bachschen Kompositionen unter dem nationalen Zeichen stand,

---

[1]) Brief an Hofmeister und Kühnel, Allgem. Musikalische Zeitung 1873.

haben wir in dem 1802 veröffentlichten Buch: »Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke« des Göttinger Universitätsmusikdirektors Joh. Nikolaus Forkel, der ebenfalls ein Thüringer Kind war. Diese auf den oft genannten bescheidenen Nekrolog Mizlers folgende erste Bachbiographie ist heute in der Sachkenntnis vielfach überholt, in der einseitigen, überschwenglichen Bewunderung Bachs nicht ungefährlich, aber sie hat einen bleibenden Wert als geschichtliches Dokument durch die Entschiedenheit, mit der die Bachschen Werke als »unschätzbares National-Erbgut«, dem kein anderes Volk etwas ähnliches entgegensetzen kann, erklärt werden. »Wer sie« — heißt's in der Vorrede — »der Gefahr entreißt, durch fehlerhafte Abschriften entstellt zu werden und so allmählich der Vergessenheit und dem Untergang entgegenzugehen, errichtet dem Künstler ein unvergängliches Denkmal und erwirbt sich ein Verdienst um das Vaterland . . . Die Erhaltung des Andenkens an diesen großen Mann ist nicht bloß Kunst-Angelegenheit, sie ist National-Angelegenheit!« Soweit war man in 50 Jahren über den Scheibeschen »Lohenstein der Musik« hinausgekommen.

Forkel gab mit seiner Begeisterung einem Gedanken Ausdruck, der inzwischen schon zur Tat geworden war. Derselbe patriotische Geist, der im deutschen Buchhandel jener Zeit Männer wie Palm, Cotta, Goeschen erfüllte, der zu den ersten Goethe- und Schillerausgaben führte, lebte auch in einem großen Teil der deutschen Musikverleger. Er hatte Holzbauers »Günther von Schwarzburg«, Schweitzers »Alceste«, er hatte die Hillerschen Singspiele zum Druck gebracht, er veranlaßte im Jahre 1800 Breitkopf & Härtel zu dem Plan umfassender Ausgaben der Werke Mozarts und Haydns. Auf diesem Weg lag jetzt auch eine Bach-Ausgabe nahe, und zwar so nahe, daß drei Verleger zugleich an sie herantraten: Simrock in Bonn lädt im Dezember 1800 zur Subskription zunächst auf das »Wohltemperierte Klavier« ein, im Februar 1801 folgt H. G. Nägeli in Zürich mit der »Vorläufigen Nachricht einer ebenso schönen als wohlfeilen Ausgabe der vorzüglichsten Werke von Seb. Bach«; endlich kündigen Hofmeister & Kühnel in Leipzig um dieselbe Zeit die »Oeuvres complètes« von Seb. Bach an. Wir haben darnach 50 Jahre vor der Gründung der Bachgesellschaft ihre Vorläufer vor uns.

Ihre Ziele hatten sich die drei Verleger verschieden gestellt: Simrock sehr vorsichtig, volle Handfreiheit wahrend. Nägeli ziemlich subjektiv: er unterscheidet zwischen »höheren und niederen Werken«, will vorläufig nur die wählen, die »nach dem Urteil mehrerer anerkannter Kenner« zur ersten Klasse, zu den höheren

gehören, sich jedoch bei genügender Nachfrage nach den minderwertigen »Reliquien des Musikheiligen gern dem Verlangen der Interessenten fügen«. Das zeigt ebensosehr den Gärungszustand der damaligen Bachkritik, wie die unwissenschaftliche Auffassung des Editionsverfahrens. Hofmeister & Kühnel versprechen anscheinend ohne jegliche Einschränkung die sämtlichen Werke, sie haben aber wohl nur die Instrumentalkompositionen gemeint, wenigstens nur diese gebracht. Auch das ist für die Bachgeschichte nicht unwichtig: als Vokalkomponist galt Bach am wenigsten.

Wäre eine wirkliche Gesamtausgabe von Bachs Werken schon am Anfang des 19. Jahrhunderts zustande gekommen, so würde sie manche Handschrift gerettet haben, die 50 Jahre später verloren war, sie würde vor allem auch einen großen Teil der Traditionen noch lebendig gefunden haben, auf die Bachs Musik berechnet war, sie würde nach mehr als einer Richtung unter günstigen Bedingungen gearbeitet haben. Damals besaß die Leipziger Thomasschule noch die große Menge Bachscher Kantaten, über die Rochlitz berichtet, damals lebten noch einzelne alte Bachschüler und viele ihnen Nahestehende, die über den Verbleib dieses und jenes Stückes Auskunft geben konnten. Bis an den Anfang des 19. Jahrhunderts scheinen die Eigentümer Bachscher Kompositionen ihren Besitz immer noch verhältnismäßig gut gewahrt und eine Ahnung von seinem Wert gehabt zu haben. Trotz Forkel und der nationalen Bewegung begann naturgemäß die Verwüstung nach dem Tod der ersten Erwerber. In der Napoleonischen Zeit verkleben die Gärtner des böhmischen Grafen Spork Baumschäden mit den Originalstimmen der H-moll-Messe, und jetzt werden Butterläden und Makulaturauskäufe für die Bachsammler wichtig. Eine Reihe einfacher Musiker — Schwencke, Pölchau, Forkel, Schicht, Hauser — kaufen zwischen 1814 und 1820 Bachsche Handschriften zu Spottpreisen. Noch 1824 wird bei der Versteigerung von Schwenckes Nachlaß in Hamburg das Autograph des »großen Magnificat« für sieben Hamburger Mark zugeschlagen, die Mozartsche Es-dur-Sinfonie kostet das Zehnfache. Zwölf Jahre später muß Fétis nach seiner Versicherung einige Bachsche Handschriften bei der Auktion von Schichts Bibliothek mit Gold aufwiegen.

Zum Teil ist die Durchführung einer Bachausgabe um 1800 durch die unglückliche Konkurrenz der drei Verleger vereitelt worden. Nägeli, der sie öffentlich beklagte und um so lauter, als er zuerst die Idee gehabt zu haben glaubte, verallgemeinerte sofort seinen Plan zu einer Sammlung von »Meisterwerken von Frescobaldi bis Reicha«. Immer abwechselnd sollte auf ein Werk von

Seb. Bach eins von einem anderen Autor oder auch ein Heft aus Stücken mehrerer Komponisten zusammengestellt folgen. So erschienen die beiden Teile des Wohltemperierten Klaviers (im Subskriptionspreis von 1 Taler 12 Gr., Ladenpreis 3 Taler jeder) umgeben von Händelschen Klaviersuiten und »Ricercaten der ältesten Kontrapunktisten«. Auch die Leipziger und die Bonner Firma druckten das »Wohltemperierte Klavier«, und aus einer dieser drei Ausgaben wird wohl auch Goethe das Exemplar erworben haben, aus dem er sich nach Rellstab[1]) häufig von dem Berkaer Kantor Schütz vorspielen ließ, dasselbe, das auch von dem jungen Mendelssohn aufgeschlagen wurde. Man ging bedächtig vor und hielt sich an die voraussichtlich gangbarsten Werke. Das waren schon zu Bachs Lebzeiten die Instrumentalkompositionen. Von seinen sämtlichen Gesangskompositionen hatte Bach selbst, wie erwähnt, nur die Mühlhausener Ratswahlkantate und die 24 Melodien (Diskant und Baß) zu den geistlichen Liedern in Schemellis Gesangbuch (Leipzig 1736) im Druck gesehen, von Orgel- und Klaviermusik aber folgende Stücke: 1. Einige kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied: »Vom Himmel hoch« für die Orgel mit zwei Klavieren und Pedal (Nürnberg 1723); 2. Die vier Teile der Klavierübungen mit den 30 sogenannten Goldbergschen Variationen als Schluß (Nürnberg 1726—42); 3. Das Musikalische Opfer (Leipzig 1747); 4. Sechs Choräle verschiedener Art auf einer Orgel mit zwei Klavieren und Pedal zu spielen (Zella 1747). Dazu waren aus dem Nachlaß noch »Die Kunst der Fuge« durch Marpurg (1752, 2. Aufl.) und 371 Choräle aus Kantaten und Passionen durch Phil. Em. Bach zwischen 1765 und 1769 in Druck gebracht worden. So fuhr man nun auch jetzt fort, zunächst nur Klavier- und Orgelsachen zu veröffentlichen. Voran instruktive: die zweistimmigen Inventionen und die dazugehörigen dreistimmigen Sinfonien, gelegentlich mit frei erfundenen Titeln, z. B. »Dix Préludes à l'usage des commençants«, dann die leicht faßlicheren: französische und englische Suiten, weiter kontrapunktische Merkwürdigkeiten und Kompositionen, mit denen Bach allein zu stehen schien: die Sonaten für Violine und für Cello ohne Begleitung, die Chromatische Fantasie. Im Orgelverlag scheinen die Choralvorspiele bessere Aufnahme gefunden zu haben als die großen Präludien, Tokkaten und Fugen. Der tiefsinnigste und gewaltigste Teil Bachscher Kunst, die Passionen, die Kantaten und Messen, blieb nach wie vor ungedruckt.

Mancher Kenner, Forkel z. B., sah betrübt auf diesen Gang der

---

[1]) Aus meinem Leben II, 142.

Bachausgabe, auf die Einseitigkeit und unkritische Natur des Verlagsbetriebs. In diesem Sinne äußerte sich die Allgem. Musikalische Zeitung 1807 über die »vor drei oder vier Jahren plötzlich durchbrechende Liebhaberei an den Klavierkompositionen Seb. Bachs« ziemlich wegwerfend und als wäre sie tot. Aber im Gegenteil hatte sich die Zahl der Bachverleger vermehrt, bemerkenswerterweise auch durch Wiener Firmen: Steiner und Ried. Man war jetzt nicht nur geographisch weitergekommen, sondern auch in die Bachsche Kunst tiefer hinein und an die Stelle, wo sie bis dahin verschlossen war: Im Jahre 1803 hatten Breitkopf & Härtel zum ersten Male Bachsche Motetten veröffentlicht, den bekannten Schichtschen Band mit sechs Nummern, und damit war endlich der Anfang zur Veröffentlichung Bachscher Vokalmusik gemacht, fast hundert Jahre nach dem Druck der Mühlhausener Kantate. Die heutige Musikwelt faßt das kaum und weiß nicht, daß es sich dabei nicht um eine persönliche Unbill gegen Seb. Bach, sondern um eine allgemeine Erscheinung handelt. Daß die Instrumentalkonzerte Bachs nicht in Stimmen gedruckt wurden, hätte ihn kränken können, aber von seinen kirchlichen Gesangwerken hätte er das auch dann nicht erwarten können, wenn sie dem herrschenden Geschmack besser entsprochen hätten. Denn Chorkantaten sind im 18. Jahrhundert überhaupt so gut wie gar nicht in Druck und Handel gekommen, so viele auch geschrieben wurden. Die von 1762—82 reichenden bekannten Kataloge des Hauses Breitkopf & Härtel enthalten in jedem Jahre zahlreiche »scherzhafte Kantaten« in der Art der Bachschen Bauernkantate, sie enthalten auch Oratorien, aber nicht ein einziges Stück evangelischer Kirchenmusik und zwar aus Gründen, die hier wiederholt auseinandergesetzt worden sind. Im Jahre 1811 kam das erste Stück begleiteter Kirchenmusik Bachs bei Simrock heraus, das Magnificat, erregte aber mehr Verwunderung als Freude. Reichardt fragt, was man mit den schwierigen Trompeten machen solle. Das wissen wir heute noch nicht recht. Zwischen der Niederschrift und der Veröffentlichung dieser Bachschen Kirchenmusik lag nämlich eine musikalische Revolution: das Orchester war umgewandelt, zum Teil vereinfacht worden. Dazu kam der schwierige und ganz ungewöhnliche Vokalstil Bachs. Die Folge war, daß nach dem Magnificat die Veröffentlichung Bachscher Gesangwerke sofort wieder ins Stocken kam; um 1818 wird sie mit gesteigerter Entschiedenheit wieder aufgenommen. Die Säkularfeier der Reformation veranlaßte, die berühmteste aller Bachschen Kantaten »Ein' feste Burg« hervorzuziehen, die wirkliche Ausgabe ließ allerdings bis 1824 auf

sich warten. Schicht, ihr Redakteur, gab dann 1819 — ebenfalls bei Breitkopf & Härtel — die Motette »Lob, Ehr' und Weisheit« heraus als Ersatz für »Ich lasse dich nicht«, die man Seb. Bach jetzt nicht mehr zuschrieb. Zur selben Zeit veröffentlichte der Kantor Samuel Döring in Altenburg[1]) eine andere achtstimmige, nach seiner Versicherung oft zum Abschreiben begehrte Motette: »Jauchzet dem Herrn«, die sich später ebenfalls als unecht erwiesen hat. Schon 1805 war auch eine zweichörige Messe fälschlich auf den Namen Seb. Bachs hin gedruckt, von der Allgem. Musikalischen Zeitung mit »Schauern der Ehrfurcht« begrüßt und noch 1814 als Muster Bachscher Kirchenmusik hervorgehoben worden. Sie war von Philipp Emanuel Bach und hatte vom Stil des Vaters keine Spur. Das alles zeigt, wie Bach inmitten der Wiener Klassiker eine durchaus fremde Größe war. Simrock veröffentlichte dann 1818 die kleine A-dur-Messe als 1. Messe, folglich mit der Absicht, weitere folgen zu lassen. Und da geschah das Erstaunliche, daß sofort im selben Jahre Nägeli und ihm folgend Simrock, also wieder zwei Verleger in Konkurrenz die Veröffentlichung der H-moll-Messe ankündigten. Es wird dabei von dem vieljährigen Ruhm dieser H-moll-Messe gesprochen. Der kann sich nur durch alte Thomaner, die unter Bach selbst einzelne Sätze mitgesungen hatten, gebildet haben, denn literarisch liegt für das Werk nur in Ebelings »Lobgesang auf die Harmonie« ein einziges Zeugnis vor.

Hiermit hat die erste große Bachbewegung ihren Höhepunkt, zugleich aber ihr Ende erreicht. National wie er war, mußte der Versuch, die Werke des so ausgeprägt deutschen Meisters wieder zu beleben, in der Zeit der Karlsbader Beschlüsse erlahmen. Jedoch war er nicht vergeblich gewesen, er hatte der Bachschen Kunst neue Kreise gewonnen, auch im Ausland. Die Allgemeine Musikalische Zeitung berichtet 1818, daß in Frankreich und England jetzt ziemlich eifrig Bachsche Klaviermusik gespielt wird, sie fügt hinzu: sogar von Damen. In Paris veröffentlicht Sieber eine sehr schöne Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers, andere dortige Verleger, Sanet & Co., Richault, Pleyel, Nadermann, Aulagnier bringen zahlreiche Drucke Bachscher Kompositionen für Soloinstrumente. In London scheint Bach trotz des abtrünnigen Sohns, der den Vater »eine alte Perücke« (The old wig) nannte, schon um 1760 in Organistenkreisen viele Freunde gefunden zu haben[2]). An der

---

1) Bei Pollmann in Leipzig.

2) Musical Times 1896, S. 96 ff.

Spitze stehen Fred. Collmann und Sam. Wesley. Collmann hat schon 1799 eine Ausgabe des »Wohltemperierten Klaviers« veranstaltet, die nicht bloß als der früheste Druck dieses Werks Interesse hat, sondern auch durch ihre Lesarten wichtig ist. Durch Wesley, der den schwärmerisch verehrten Bach nur als »The Man« im Munde führt, kam es zu einem Bachbund, zu Bach-Recitals, zu einer englischen Übersetzung von Forkels Biographie und zur Subskriptionssammlung für eine englische Gesamtausgabe der Werke Bachs.

Wie sehr diese ganze Bachbewegung das Interesse für seine Werke und die Liebe zu seiner Person vermehrt hatte, zeigt sich auch darin, daß man 1818 mit dem Plan hervortrat, Bach ein Grabdenkmal zu errichten. Die Mittel sollten aus der Veröffentlichung der H-moll-Messe kommen. Auch der genannte Döring hatte den Erlös der angekündigten Motette für diesen Zweck bestimmt. Die Tatsache zeigt, daß 1818 die Grabstelle Seb. Bachs noch bekannt gewesen sein muß. Als 1835 Robert Schumann nach ihr auf dem Leipziger Johannisfriedhof fragte, erhielt er von dem Totengräber die Antwort: »Bachs gibt's viele.«

Wie aus dem Druck der H-moll-Messe nichts wurde, so traf der nach 1818 eintretende Stillstand überhaupt vorwiegend Bach als Vokalkomponisten. Klavier- und Orgelwerke wurden immer, wenn auch spärlicher als vorher aufgelegt, aber der »Festen Burg«, der A-dur-Messe, den Motetten folgten keine weiteren Vokalpartituren. Die Kirchenchöre hielten sich an Haydn und Mozart, an Naumann und Neukomm, an die beiden Weinlig, an Klein, Schicht, Bergt, Schnabel. Die eben aufblühenden Musikfeste verschlossen sich Bach noch auf zwei Jahrzehnte vollständig, in den jungen Chorvereinen sang man höchstens Bachsche Choräle. Der einzige, der weiter ging, war die Berliner Singakademie. Sie hatte schon 1794 Bachsche Motetten vorübergehend unter Zelters Direktion geübt, sich in kleinerem Kreise auch an Bruchstücken aus Kantaten versucht. Aber auch Zelter war über die Wirkung der Bachschen Gesangmusik im Zweifel[1]). Noch im Herbst 1829 schreibt Zelter nach einer Aufführung der Motette »Singet dem Herrn« in sein Tagebuch: »Einige Zuhörer taten, als ob sie ihnen wirklich gefallen hätte.« Diese Bemerkung ist zweifach verwunderlich. Sie läßt kaum einen Zweifel darüber, daß auch Zelter im Herzen auf der italienischen Seite und gegen Bach stand. Denn wenn irgendeine Gesangkomposition Bachs mit einem Schlag seine Größe und

---

[1]) M. Blumner, Geschichte der Singakademie zu Berlin, 1891.

Herrlichkeit ganz rein und ungetrübt zeigt, so ist es, eine gute, schwungvolle Aufführung vorausgesetzt, die Motette »Singet dem Herrn«! Zweitens fällt die malitiöse Äußerung Zelters in eine Zeit, wo die stockende Bachbewegung durch eine kühne Tat in einen neuen Fluß gekommen und entscheidend gesichert war. Das ist die bekannte Berliner Aufführung der Matthäuspassion am 11. März 1829 durch Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Was den jungen Mendelssohn ermutigte, mehr wagend als sein Lehrer Zelter, die Lebensfähigkeit Bachscher Vokalmusik mit einem Werk auf die Probe zu stellen, in dem sich dramatisch gewaltigste, protestantisch volkstümlichste, persönlich tiefste und eigenste Kunst Bachs mit künstlichen und unverständlich gewordenen Vorstellungsformen der Rokokozeit mischt, das war außer seinem musikalischen Scharfblick der Geist der Romantik, der die deutschen Lande durchzog, derselbe Geist, der die »Monumenta Germaniae« entstehen ließ, der uns das Nibelungenlied wieder brachte, der die Augen von Kunst und Wissenschaft zwingend in die deutsche Vergangenheit richtete. Nirgends war auch das musikalische Leben von ihm stärker berührt, als in Berlin, wo Friedrich Wilhelm IV. als Kronprinz fördernd eingriff. Hier in Berlin ist Karl von Winterfeld zu Johann Eccard gekommen, hier wurde Webers »Freischütz« gegen den allmächtigen Spontini und seine vermeintliche »Ausländerei« durchgesetzt, und unter dem doppelten Schutz nationaler und romantischer Bestrebungen gelangte hier auch die Aufführung der »Matthäuspassion« zu einer Bedeutung, die ihr in jener Zeit keine zweite deutsche Stadt hätte geben können. War doch 1828 eine Frankfurter Aufführung vom Credo der Bachschen H-moll-Messe, die Johann Nepomuk Schelble, der Begründer des Frankfurter Cäcilienvereins, bei Nägeli in Zürich kennen gelernt hatte, spurlos geblieben! Durch die Matthäuspassion aber wurde von Berlin aus ein neuer Bach bekannt, ein viel größerer Meister, als die Zeit ahnte. An diesem Erfolg hat auch die Berliner Presse einen sehr rühmlichen Anteil gehabt. Mit Ausnahme von Rellstab, der die Gelegenheit benutzte, um Spontini Bach gegenüber als den viel größeren Praktiker auf den Schild zu heben, unterstützten alle die maßgebenden Zeitungsstimmen Mendelssohn aufs eifrigste. Marx nahm in seiner »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« nicht weniger als neunmal das Wort zur Sache und sprach es in einer Einführung aus, daß von dieser Bekanntschaft mit der Matthäuspassion ab »eine neue Periode der Tonkunst« datieren werde.

Zunächst folgten nur wenige Städte dem Beispiel Berlins: Frankfurt, Stettin, Breslau, Königsberg, Dresden. Die Berichte

über diese Aufführung der Matthäuspassion sind dadurch sehr lehrreich, daß sie die Behandlung und Schätzung Bachscher Kunst vor achtzig und neunzig Jahren zeigen. Da waren zum Teil in Frankfurt, Dresden noch die alten Traditionen über die richtige Besetzung da. Aus den Beschreibungen von Theodor Mosewius in Breslau erfahren wir dagegen, wie der Bachsche Gesangstil den Sängern Schwierigkeiten machte, die heute wieder überwunden sind. Aus Königsberg, das schon früher durch Musikdirektor Saemann Bachs »Ein' feste Burg« hatte kennen lernen, heißt es: »Ein Teil des Publikums lief schon in der ersten Hälfte zur Kirche hinaus, andere nannten das Werk veralteten Trödel.« 1830 veröffentlichte Schlesinger in Berlin die von Marx redigierte Partitur der Matthäuspassion. Sie läßt die Bezifferung der Bässe weg und hat hierdurch und mit anderen Willkürlichkeiten der richtigen Erkenntnis Bachscher Kunst sehr im Weg gestanden, eine durchaus falsche Praxis festgelegt, u. a. die mageren zweibeinigen Klavierauszüge, die so viele Sologesänge ungenießbar machen, und das Mißverständnis von den leeren Harmonien und der Klangarmut Bachs veranlaßt. Doch ist diese Schlesingersche Ausgabe immerhin ein erfreuliches Zeichen, daß Mendelssohns Aufführung den Bachverlag neu belebt hatte. Noch 1830 druckt Simrock sechs Kantaten, darunter »Du Hirte Israels«, »Herr, gehe nicht ins Gericht« und den Actus tragicus. Im nächsten Jahr folgt Trautwein mit einer Ausgabe der Johannespassion. Zugleich legen Breitkopf & Härtel die vierstimmigen Choräle neu auf und künden eine Neuausgabe des »Musikalischen Opfers« an. Auch drei weitere Ausgaben des »Wohltemperierten Klaviers« erscheinen. Peters setzt seine Gesamtausgabe mit neun Heften fort, Haslinger in Wien beginnt eine Ausgabe sämtlicher Orgelkompositionen, der sich Marx mit drei Heften unbekannterer Orgelstücke anschließt. In der Vokalmusik tut Nägeli 1833 einen wichtigen Schritt mit dem Druck vom Kyrie und Gloria der H-moll-Messe; leider ist die Ausgabe fehlerhaft und unbrauchbar. Diabelli und Rochlitz veröffentlichen 1836 und 1838 Bruchstücke der Kantaten »Mache dich mein Geist bereit« und »Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin«. Dehns Ausgaben der Bauernkantate und der Kaffeekantate beenden den durch die Aufführung der Matthäuspassion angeregten neuen Anlauf des Bachverlags.

Unter den Gesang- und Konzertinstituten bleiben auch weiter die Berliner Singakademie, der Frankfurter Cäcilienverein und die Breslauer Singakademie, die mit der Matthäuspassion vorangegangen waren, die Hauptvertreter Bachscher Musik. Alle drei Institute

haben ihre Geschichte veröffentlicht, und daraus ersieht man, daß die Matthäuspassion in Berlin und Breslau großen Anhang behielt, in Frankfurt aber sich nur mit Mühe behauptete. Auch mit der Johannespassion wird es jetzt versucht, in Frankfurt mit den ersten drei Abteilungen der H-moll-Messe, in Berlin unter Karl Friedrich Rungenhagen 1835 mit dem ganzen, allerdings in einzelnen Sätzen gekürzten Werk. Blumner teilt mit, daß dabei viele Sänger abtrünnig wurden, weil ihnen das Unternehmen aussichtslos erschien.

So ließen sich noch mehrere Belege dafür anführen, daß auch die neue Bachbewegung die Zukunft der Bachschen Werke nicht gesichert, die Menge jedenfalls nicht gewonnen hatte. Das Schicksal Bachs lag nach wie vor bei einer engeren, allerdings seit der Aufführung der Matthäuspassion gewachsenen Gemeinde. Aus ihr heraus regt sich, bald nach Zelters Tode, zum ersten Male der Gedanke einer eigenen Bachgesellschaft. Nepomuk Schelble spricht ihn in einem Brief an Franz Hauser aus und schlägt vor, daß eine Anzahl Musiker, er selbst, Moritz Hauptmann und Franz Hauser die Werke Bachs in zwangloser Folge bei Breitkopfs herausgeben sollen.

Breitkopf & Härtel, Hauser und Hauptmann sind wichtige Stützen der nachmaligen Bachgesellschaft geworden; bis sie aber wirklich ins Leben trat, vergingen noch 18 Jahre, stille und für die Verehrer Bachs vielfach bange Jahre. In dieser kritischen Zeit ist wiederum Mendelssohn der bedeutendste Fahnenträger des Meisters. Das zeigt sich aus seinen gedruckten Briefen, noch viel stärker aber aus der noch ungedruckten Korrespondenz, die er mit Hauser geführt hat. Es zeigt sich vor allem auch aus seinem Wirken als Dirigent. Er war es, der den Hauptvertreter der protestantischen Kirchenmusik zuerst im katholischen Deutschland, im Düsseldorfer Singverein und auf den Rheinischen Musikfesten einpflanzte. Nach Leipzig brachte er Matthäuspassion, H-moll-Messe und Kantaten, daneben auch Konzerte und die eine Orchestersuite in D. Literarische Unterstützung fand er dabei durch Robert Schumann, Theodor Mosewius, Karl von Winterfeld, W. Siegfried Dehn und Justus Thibaut, den Verfasser des Buchs »Über Reinheit der Tonkunst«. Aber die praktische Musik versagte. Weder die Konzerte Bachs, für die Mendelssohn eintrat, noch die Orchestersuiten und Kammermusik verbreiteten sich; nur die Vokalkompositionen Bachs machten in Norddeutschland einige kleine Fortschritte; in Lübeck, Aurich, Emden, Hannover tauchen Kantaten auf, in Leipzig tritt Hauptmann als Thomaskantor nachhaltiger für Bachsche Kirchenmusik

ein, in Breslau Mosewius. Das ist alles. Die Neudrucke der vierziger Jahre beschränken sich auf vier Kantaten, von Erhardt Schmidt sehr mangelhaft herausgegeben, auf die zweite Hälfte der H-moll-Messe, die bei Simrock und, gleich der ersten, in einer kaum brauchbaren Fassung erscheint, drittens auf eine Neuausgabe der Sonaten für Violine ohne Begleitung durch Ferdinand David und auf ein Heft Orgelchoräle, das Mendelssohn für Breitkopfs zusammenstellt.

Das war so wenig, daß man vor einer Abkehr des Verlags von Bach stand. Die überzeugten Freunde des Meisters legten sich dieser unerquicklichen Lage der Dinge gegenüber die Frage vor: Warum gewinnen die Werke Bachs so wenig Boden? Sie beantworteten sie mit der Losung: Der ganze Bach muß es sein. Der Glaube, daß Bach, in seiner vollen Bedeutung und unverfälscht vorgeführt, durchdringen müsse, veranlaßte in wieder kritisch gewordener Zeit eine Anzahl Getreuer zu einem idealen Wagnis, zur Herausgabe seiner sämtlichen Werke. Die deutsche Einheit war eben wieder in Sicht gekommen, draußen in Schleswig-Holstein wurde für des Vaterlands Größe gekämpft. Da überraschte der hundertjährige Todestag Bachs die musikalische Welt mit der Gründung der Leipziger Bachgesellschaft. Die Vorbereitungen zu diesem wichtigen Ereignis waren geheim gehalten worden. Das Hauptverdienst an dem Zustandekommen der Gesellschaft hat der Philologe Otto Jahn, der nachmalige Mozartbiograph, der damals Professor in Leipzig war. Jahn hat die Statuten der Gesellschaft entworfen, die ersten Arbeiten instauriert, auch die Redakteure ausgesucht. Offiziell lag die Leitung des Unternehmens einem Direktorium ob, dessen fünf Mitglieder Leipziger Musiker sein sollten. Die Gesellschaft hat fünfzig Jahre gebraucht, um ihre Aufgabe durchzuführen, nämlich: »alle Werke Joh. Seb. Bachs, welche durch sichere Überlieferung und kritische Untersuchung als von ihm herrührend nachgewiesen sind, in einer gemeinsamen, monumentalen Ausgabe zu veröffentlichen«. Sie hat aber dabei mit ganz enormen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, mit inneren und äußeren. Die inneren kamen hauptsächlich daher, daß die Gesellschaft, um keine Zeit zu verlieren, ihre Tätigkeit ohne einen fertigen und irgendwie ausreichenden Arbeitsplan begann, und daß sie infolgedessen jahrzehntelang sozusagen aus der Hand in den Mund lebte. Als einzige weiterreichende Vorarbeit und Unterlage stand ein Katalog der Bachschen Autographe und gleichzeitigen Abschriften zur Verfügung, den der seinerzeit berühmte Baritonist und nachmalige Münchner Konservatoriumsdirektor Franz Hauser vorgelegt hatte. Die äußeren Schwierigkeiten, mit denen zu kämpfen

war, bestanden darin, daß die als Subskribentenverein gedachte Gesellschaft die nötige Anzahl von ungefähr 400 Mitgliedern, die für einen Beitrag von 5 T. jährlich einen Band erhalten sollten, nur eine Zeit lang erreichte. Die sogenannten Spitzen der Musik waren von Anfang an nur spärlich vertreten, selbst Hans von Bülow ist trotz seines Kalauers Bach-Beethoven-Brahms nicht Mitglied der Gesellschaft gewesen. Dagegen hat sich unter den übrigen Anhängern der Neudeutschen Partei Franz Liszt um die Interessen der Bachgesellschaft große Verdienste erworben, besonders dadurch, daß er ihr Höfe und Fürsten zu Freunden gewann. Am stärksten, geradezu für seine Existenz entscheidend ist das Unternehmen vom Preußischen Hof und vom Preußischen Kultusministerium unterstützt worden. So ist denn doch das Ziel der Bachgesellschaft erreicht worden. Die Zahl der vorgelegten Werke entspricht im allgemeinen den Erwartungen, die von vornherein gehegt wurden. Den größten Verlust zeigt die Kirchenkantate, in der kaum zwei Drittel von den Stücken vorgelegt werden konnten, die Bach nachweislich geschrieben hat. Nach dem Mizlerschen Verzeichnis im Nekrolog scheint es, daß auch eine größere Menge Bachscher Oratorien abhanden gekommen ist.

Was nun die Wirkung der Bachausgabe auf den Musikbetrieb betrifft, so ist sie außerordentlich bedeutend gewesen. Bachsche Passionen gehören seit fünfzig Jahren nicht nur in großen, sondern auch in mittleren Musikstädten zu den ständigen Erscheinungen der Karwoche. Selbst in Dörfern und kleinen Orten wagt man sich daran, und die Kantaten stehen im Repertoir aller besseren Chorvereine; es ist für sie speziell eine Anzahl besonderer Bachvereine ins Leben gerufen worden. Niemand wird sich heute unsere Konzert- und Hausmusik ohne Bach denken können. Auch die Komposition zeigt starke Spuren seiner Kunst. Durch sie ist die Suite im Klavier und Orchester wieder aufgelebt, das neuere Konzert beginnt wenigstens, sich dem Bachschen Prinzip der Ebenbürtigkeit zwischen Instrumentenchor und Solisten zu nähern, der liturgische Geist seiner Kirchenmusik hat eine Reihe kleinerer Kirchenoratorien, unter denen die Arbeiten H. v. Herzogenbergs hervorragen, dahin beeinflußt, daß sie den Anschluß an Bachsche Choralkunst suchen.

Ungleich wichtiger als die Nachbildung bestimmter Bachscher Formen ist die tiefere Wirkung, die Bachs Werke auf die neuere Komposition dadurch geübt haben, daß sie zu einer Reform des mehrstimmigen Stils führten. Dieser Erfolg Bachs zeigt sich schon in den Werken Mendelssohns und Schumanns. Doch hat die Bachausgabe die Anhänger der Polyphonie noch beträchtlich vermehrt,

namentlich von dem Augenblick ab, wo R. Wagner ihrem Kreis beitrat und wie einst Alessandro Scarlatti und Philipp Rameau von der Bühne herab das herrliche Vorrecht der Musik ausübte, Verwandtes in einem Atem und was zusammen durch die Seele zieht ungetrennt und sinnvoll verbunden auszusprechen. In der neueren Instrumentalmusik sind bis auf Richard Strauß und Max Reger alle ernsteren Talente ohne Unterschied der Richtung in diesem Punkt Schüler Seb. Bachs. Die Gefahr des polyphonen Prinzips, die mechanische Geschäftigkeit im Imitieren und Vorkehren leitender Motive hat sich allerdings auch gezeigt, am meisten in der Oper.

Die ganze Bachbewegung ist aus dem stillen Studium hervorgewachsen und nur mit großen Schwierigkeiten in die öffentliche Musikpflege übergeführt worden. Auch in Zukunft wird es eines festen Stammes selbständiger Männer bedürfen, die auf das Ziel hinarbeiten, die Kunst Meister Bachs, soweit sie sich dazu eignet, Gemeingut der musikalischen Welt werden zu lassen. Zu diesem Zweck ist, in dem Augenblick, wo die alte Leipziger Bachgesellschaft ihre Arbeit beendet hatte, eine Neue Bachgesellschaft mit dem Sitze in Leipzig gegründet worden. Sie steht vor einer Fülle praktischer und wissenschaftlicher Aufgaben. Die wichtigste davon ist die, über die Gegensätze der Bachschwärmerei und der von ihr untrennbaren Bachunterschätzung zu einer wirklichen Bachkritik zu kommen. Es bedarf aufklärender Arbeiten, welche die großen unvergleichlichen Züge Bachscher Kunst von den Punkten unterscheiden, in denen Bach nur seinen Zeitgenossen gleichsteht, wohl gar hinter ihnen zurückbleibt, in denen er für keine Zeit ein Muster sein kann. Besonders für Bachs Vokalmusik bedarf es dieser Kritik und Unterscheidung ganz dringend. Unter die noch schwebenden Bachfragen gehört auch die nähere Auskunft über Bachs Studien und Vorbilder, die Ordnung der Chronologie, die Entscheidung über Echtheit oder Unechtheit einzelner Werke, die Ausfüllung biographischer Lücken. Jedoch nicht an erster Stelle, sondern nächst der bewährten Bachkritik bilden die wichtigsten Bachprobleme die Fragen nach der richtigen Behandlung seiner Werke. Da tappen wir zum Teil noch im Ungefähren herum, und es ist das stärkste Zeugnis für die Lebenskraft der Bachschen Musik, daß sie auch trotz offenbarer Mißhandlung noch wirkt. Wir bringen Bachsche Kunst an falsche Plätze, versagen ihr die Mittel, auf die sie berechnet ist. Da bleibt viel Stoff zur Besserung. Ein Teil seiner Kunst, das sind die Kantaten, die ins Konzert nicht gehören, aber in die heutige Liturgie sich ebenfalls nicht schicken,

wird für immer darauf verzichten müssen, wieder zur vollen Wirkung zu kommen. Bei seiner Instrumentalmusik läßt sich größtenteils mit der Zeit ans Ziel kommen, wenn wir für seine Klaviermusik wieder die Clavichorde beschaffen, die erst die Reize ihrer Klangpoesie erschließen, wenn wir die stimmreichere Kammermusik richtig besetzen, das Cembalo z. B. nicht vergessen. Es liegt also noch außerordentlich viel Zukunftsarbeit für Bach vor. Ein großer Teil dieser Arbeit ist seit der Begründung der Neuen Bachgesellschaft geleistet worden, auf den großen und kleinen Bachfesten sowohl, wie im Rahmen der jährlichen Veröffentlichungen (Klavierauszüge, praktische Bearbeitungen usw.), zu denen seit 1904 auch ein Bachjahrbuch gehört. Jedenfalls müssen wir uns hüten, das Interesse für Bach erkalten zu lassen, müssen ihm namentlich in der Hausmusik einen möglichst breiten Platz schaffen: mit Wohltemperiertem Klavier also, mit französischen und englischen Suiten, vor allem mit seinen kleinen Choralvorspielen, den noch lange nicht genug gewürdigten kostbarsten Kleinodien seiner Innigkeit; von den Vokalsachen sind es die Solokantaten, deren sich die Hausmusik energischer bemächtigen muß.

So kann jeder Musikfreund nach seinem Vermögen der Bachschen Kunst Dienste leisten, Dienste, für die die eigene Seele sofort den Lohn sicher hat. Denn auch dadurch ist Bach einer der Größten unter den Großen, daß er seine Jünger nur mit Glück und Erhebung erfüllt.

